

العددان ٥٣٣ - ٥٣٤ شعبان - رمضان ١٤٤٢هـ مارس - إبريل ٢٠٢١م

في مديح التسامح

جورج قرم: أخشى من أصولية مضادة لـ«التحديث» في الخليج

الاحتجاجات التونسية ٢٠٢١: قراءة من منظور مختلف

سيرة فاطمة المحسن في الحزب الشيوعي مع فالح عبدالجبار

رسائل غيّرت وجه العالم

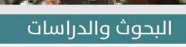
أحمد الملا.. كينونة متمردة تفتش عن صورتها في الشعر ومراياه

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
King Faisal Center for Research and Islamic Studies

KFCRIS

www.kfcris.com





البحوث والدراسات | المحاضرات والندوات | المكتبة | المتاحف | التدريب | الكتب والإصدارات | الشؤون الثقافية

ص ب : ٥١٠٤٩ الرياض ١١٥٤٣ المملكة العربية السعودية هاتف : ٤٦٥٢٢٥٥ ١١ ٠٠٩٦٦ فاكس : ٤٦٥٩٩٩٣ ١١ ٠٠٩٦٦

P.O. Box 51049 Riyadh 11543 Kingdom of Saudi Arabia Tel: 00966 11 4652255 Fax: 00966 11 4659993



من إصدارات المركز

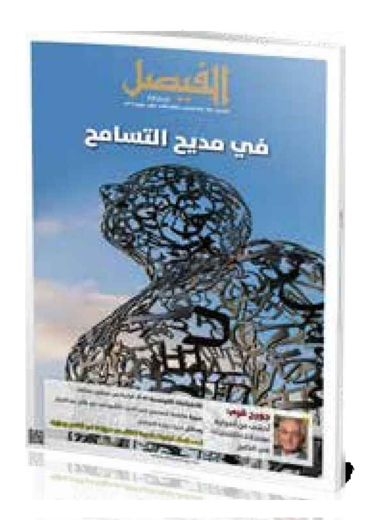
ص.ب (٥١٠٤٩) الرياض ١١٥٤٣ - المملكة العربية السعودية - هاتف ٤٦٥٢٢٥٥ (١١ ٩٦٦+) تحويلة ٦٧٥٩
البريد الإلكتروني publish@kfcris.com



أسسها عام ١٣٩٧هـ/١٩٧٧م
الأمير خالد الفيصل

يصدرها


العددان ٥٣٣ - ٥٣٤ رجب - شعبان ١٤٤٢هـ/ مارس - إبريل ٢٠٢١م، السنة الخامسة والأربعون



صورة الغلاف: منحوتة (التسامح) للفنان الإسباني **جاومي بلينسا** الموجودة في متنزه بافالو بايو، هيوستن، تكساس، الولايات المتحدة الأميركية.

الملف



التسامح ١٤ ← ٣٩

■ عزالدين عناية
التسامح إقرار بمضاهاة الآخر للأنا

■ ناجية الوريمي
مفهوم التسامح: من المزيّة الأخلاقيّة.. إلى الواجب المُوَاطِنِيّ

■ عبدالله المطيري
العفو عند العجز

■ بدر الدين مصطفى
تصورات فلسفية عن التسامح

■ عبدالصمد زهور
مفهوم التسامح أنموذجًا

■ عبدالسلام إبراهيم، ويندي براون، لارز توندر
ما أهمية أن نُنظِّر للتسامح في الوقت الحاضر؟

ردمد
١١٤٠ - ٠٢٥٨
رقم الإيداع
مكتبة الملك فهد الوطنية ١٤/٠٥٤٢

دراسات



محمد بنيس والأفق الشعري من «هذا الأزرق» إلى «يقظة الصمت» (نور الدين محقق) ٤٦

يحضر الشاعر الألمعي محمد بنيس في مختلف دواوينه الشعرية بقوة الشاعر الرائي المجدد، وهو في عمله الشعري يبحث دائمًا عن تحقيق ثقافة جديدة ومتجددة باستمرار. وقد صدرت له مجموعة من الدواوين الشعرية الفاعلة، نذكر من بينها ديوانه «يقظة الصمت» الذي صدر في عام ٢٠٢٠م عن دار «توبقال» للنشر...

ثقافات



أنتمي إلى الشارع، ولكي أعيش سرقتُ أشياء صغيرة ونمتُ على أسطح المنازل غريغوري كورسو (ت: محمد مظلوم) ٧٤

الشعر والشاعر متلازمان. لذا لا يمكنني الكتابة عن أحدهما بمعزل عن الآخر. وبما أنني شاعرٌ فأنا الشعر الذي أكتبه. منذ وقت مبكر رغبتُ في أن أصبح شاعرًا ولم أعرف كيف أؤلف قصيدة، كنت في الثالثة عشرة من عمري وحيدًا في العالم. بلا أمٍّ وأصبحَ والدي مجنَّدًا في الحرب. لذا فأنا أنتمي إلى الشارع، ولم أذهب إلى المدرسة.

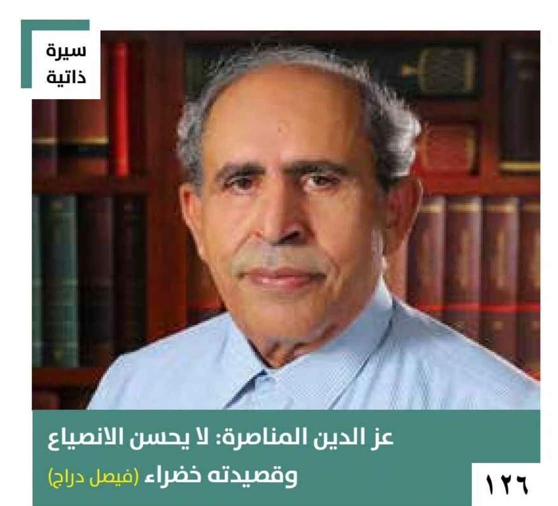
مذكرات



أوجين يونسكو: التاريخ إطلاق العنان لأكثر أنواع الشغف دناءةً (ت: أحمد حسان) ٨٤

في كتابه «المادة والذاكرة»، طبعة Digireads.com ٢٠١٠م، يفرّق الفيلسوف الفرنسي هنري بيرغسون بين نوعين من الذاكرة: الذاكرة القائمة على العادة التي يكرر فيها العقل لنفسه مشهدًا سابقًا أو خبرة سابقة، وبين الذاكرة المتأملة المرتبطة باللاوعي، الذاكرة التي لا تنكشف إلا في لحظات الكشف والحدس. الذاكرة الأولى تقسّم الحياة إلى وحدات زمنية منفصلة متعاقبة خاضعة للرصد والقياس، والثانية لا تعترف بالدقّة، ولا بالتتابع الزمني...

سيرة ذاتية



عز الدين المناصرة: لا يحسن الانصياع وقصيدته خضراء (فيصل دراج) ١٢٦

كان للشاعر، في صبانا، هالة توطّدها الصحف، وللصحف هالتها أيضًا، تتسع إن كانت قاهرية صادرة عن «وادي النيل». وهالة الشاعر عندنا، نحن الشباب آنذاك، تزداد إن كان فلسطينيًّا ينظم «مآسينا» شعرًا، ورائدًا لا يكذب أهله. وكان عز الدين المناصرة شاعرًا «منّا» اعترف به المصريون، يضيف جديدًا إلى غضب «أبي سلمى» وتأملات إبراهيم طوقان، الذي رحل شابًّا، وعَدَّه محمود درويش الأفضل بين شعراء فلسطين قبل النكبة.

بواكير الحداثة العربية



كيف تعرَّف الأدب العربي إلى فرجينيا وولف: أيقونة «النسوية» في العالم؟ (عصام أبو القاسم)

١٣٢

لطالما حظيت فرجينيا وولف (١٨٨٢-١٩٤١م)، ربما أكثر من أي كاتبة أخرى، بالاهتمام والانتشار العالمي؛ ولا سيما عبر كتاباتها النقدية ومقالاتها حول المرأة، والسيرة الذاتية، والأزياء، التي كانت وما زالت مصدرًا موحيًا لدارسي الأدب والنسوية والفلسفة؛ وكذلك مذكراتها، ورسائلها، وصداقاتها، وصحتها النفسية، والطريقة التي اختارت أن تنهي بها حياتها...

فوتوغرافيا



الحروفية.. الاشتغال بآليات مختلفة وطرح مفهومي جديد.. جوليان بريتون نموذجًا (شكري عزيز)

١٨٠

يُعَدّ الحَرْفُ العربيّ نسقًا تكوينيًّا جماليًّا متموضعًا في مدلوله وشكله، وإن هذه الصيغة في البروز بين التعيين في المعنى والدلالة وبين الظهور الشكلي، تُعَدّ من مقومات تطور وتنوع أشكال الكتابة للحرف العربي في حد ذاته، التي يمكن إرجاعها إلى البحث عن مكنون جماليات الحَرْف ورمزيته، وأغراضه، وتأثير ثقافة أو ثقافات في منهج تطور الحرف، فتتوسع دائرة حضوره ليأخذ خصوصية المكان والزمان.

كُتب

١٤٢ ← ١٦١

سعيد بوعيطة، أمل الجمل، نجيب مبارك، المهدي مستقيم، علي عطا، عماد الدين موسى، فتحي عبدالله، محمد نجيم، مصطفى القزاز.





كُتاب





٤٠ شوقي عبد الأمير
أين الحياة التي أضعناها في العيش؟
قراءة في «الرحلة الناقصة» لفاطمة المحسن

٥٦ محمد الحدّاد
تونس ونظامها السياسي

٦٠ آمال قرامي
الاحتجاجات التونسية ٢٠٢١

٧٠ رؤى قداح
الرحلات القهريّة للجسد الأنثوي في السيرة الذاتية لبنت الشاطئ

٩٠ فضل بن عمار العماري
قصيدة إيوان كسرى

١٢٤ محمد الرميحي
العلم والزمن.. اتساق أم تعارض؟

١٣٠ وسام هاشم
قصة طراد الكبيسي مع «سهول في قفص»

١٣٨ تركي الحمد
هذا العالم.. مقاربة نيتشوية

١٦٢ علي محمد فخرو
الهوية والواقع والوحدة العربية

١٧٨ سوسن جميل حسن
غواية الكرسيّ

١٨٤ لؤي حمزة عباس
الكاتب والكتابة والتجربة الإنسانية

نصوص

١٦٦ ← ١٧٧

- كلما سقطت فكرة نبتت شجرة وجناحان **(جمال بدومة)**
- تشكو من كثرة الاستعارات **(محمد الحرز)**
- القطرات التي تتسرب من شقوق في سقف الغرفة **(عمر بوقاسم)**
- كافكا والدمية المسافرة **(جوردي سييرا أي فابرا، ت: أماني لازار)**
- بكور **(ظافر الجبيري)**
- خرائط مرصد بدائي **(شريف الشافعي)**
- قالت إنها سمعت صوتًا **(وفاء العمير)**
- لماذا يا هيلين؟! **(نجاة علي)**
- دائرة **(بلال قايد عمر)**

في هذا العدد

- **الفائزون بجائزة الملك فيصل** ١٢

أشكلة الجنون أركيولوجيًا في قصص لطفية الدليمي (نادية هناوي) ٥٢

- **الحوار: جورج قرم** (حاورته ريتا فرج) ٦٤

الأسترالي فلاناغان يحاور الصيني يو هوا (ت: مي ممدوح) ٧٨

- **الدفاع عن عصر النهضة** (خالد طحطح) ٨٢

مونتيفيوري: رسائل غيَّرت وجه العالم (عماد فؤاد) ٩٤

حسن المودن: مشروع نقدي يتجدد باستمرار (إبراهيم أزوغ) ٩٨

- **ملف: أحمد الملا** (عبدالقادر الجنابي، ميساء الخواجا، بنعيسى بوحمالة، أيمن بكر، عاشور الطويبي، طارق الطيب، عبود الجابري، أكرم القطريب، بهاء إيعالي، محمود عبدالغني) ١٠٢

الاشتراك السنوي: ١٠٠ ريال سعودي للأفراد، ٢٥٠ ريالًا سعوديًا للمؤسسات، أو ما يعادلهما بالدولار الأميركي خارج المملكة العربية السعودية.

السعر الإفرادي: السعودية ١٠ ريالات، الإمارات ١٠ دراهم، قطر ١٠ ريالات، البحرين دينار واحد، الأردن ديناران، مصر ١٠ جنيهات، المغرب ١٠ دراهم، لبنان ٥٠٠٠ ليرة، تونس ٤ دنانير، الكويت دينار واحد.

الموزعون: مصر، مؤسسة توزيع الأهرام، القاهرة شارع الجلاء، هاتف: ٢٧٧٠٣١٩٥، فاكس: ٢٧٧٠٤٢٩٣، تونس، الشركة التونسية للصحافة ص . بـ٧١٩ هاتف: ٧١٣٢٢٤٩٩ فاكس: ٧١٣٢٣٠٠٤، الأردن، شركة وكالة التوزيع الأردنية، عمان، ص.ب ٣٣٧١، هاتف: ٦٥٣٥٨٨٥٥، فاكس: ٦٥٣٣٧٧٣٣، المغرب، الشركة الشريفية لتوزيع الصحف، الدار البيضاء، ص.ب ١٣٦٨٣، هاتف: ٢٤٠٠٢٢٣، فاكس: ٢٢٤٦٢٤٩، البحرين، مؤسسة الأيام للنشر، الجنبية مبنى رقم ١٧٣١ مجمع ٥٧٧ طريق ٧٧٣٥ هاتف: ١٧٦١٧٧٣٣، الكويت، شركة باب الكويت للصحافة - جريدة الأنباء، ص . بـ٢٣٩١٥ الصفاه - الرمز البريدي ١٣١٠٠، الشويخ الصناعي - شارع الصحافة، هاتف: ٠٠٩٦٥٢٢٢٧٢٧٢٦

التوزيع داخل المملكة
الشركة الوطنية الموحدة للتوزيع
هاتف: ٤٨٧١٤١٤ (٠١١) فاكس: ٤٨٧١٤٦٠ (٠١١)

الوطنية للتوزيع
AL WATANIA DISTRIBUTION

تورد قيمة الاشتراكات إلى حساب رقم: (68266066660001) مصرف الإنماء، آيبان: (SA 7805000068266066660001) مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، دار الفيصل الثقافية.

الفيصل
Alfaisal

www.alfaisalmag.com

مدير التحرير
أحمد زين

رئيس قسم التصميم
ينال إسحق

الإخراج والتنفيذ
سبهان غاني
محمد يوسف شريف

التدقيق والمراجعة اللغوية
عبدالله الدوسري
محمد نصير سيد

النشر الإلكتروني
حبيب عبدالله

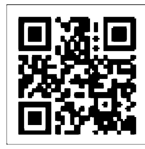
الاشتراكات والتوزيع
محمد المنيف

١١٤٦٥٢٢٥٥(٩٦٦+)- تحويلة: ٦٥٧٢/٦٦٤٠
مباشر ١١٢٩٣١٢٣٣(٩٦٦+)
subscriptions@alfaisalmag.com

مراسلات التحرير
editorial@alfaisalmag.com

مراسلات الإدارة
ص.ب (٣) الرياض ١١٤١١
المملكة العربية السعودية
هاتف المجلة: ١١٤٦٥٣٠٢٧ (٩٦٦+)
فاكس: ١١٤٦٤٧٨٥١ (٩٦٦+)
contact@alfaisalmag.com

الإعلانات
هاتف: ١١٤٦٤٧٨٥١ (٩٦٦+)
advertising@alfaisalmag.com



تركي الفيصل يلتقي السفير اليوناني


تركي الفيصل مع سفير اليونان في الرياض

استقبل الأمير تركي الفيصل، رئيس مجلس إدارة مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، سفيرَ اليونان لدى المملكة أليكسيس كونستانتوبولوس. وجرى أثناء اللقاء تبادل الآراء حول القضايا ذات الاهتمام المشترك.

المركز يوقع مذكرة تفاهم مع مركز اليونسكو الإقليمي للجودة والتميز

وقّع مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية مذكرةَ تفاهم مع مركز اليونسكو الإقليمي للجودة والتميز في التعليم. مثَّل الطرفين في توقيع مذكرة التفاهم الأمينُ العام لمركز الملك فيصل الدكتور سعود السرحان، والمديرُ العام لمركز اليونسكو الإقليمي الدكتور عبدالرحمن المديرس. وتهدف المذكرة إلى توثيق التعاون المشترك بين الطرفين عبر تبادل المعلومات والبيانات والخبرات، وتوفير الدعم اللازم لإنجاح البرامج والمبادرات لتحقيق أهداف رؤية ٢٠٣٠، التي تسعى للنهوض بالمجتمع السعودي في جميع المجالات، ومنها تطوير التعليم بما يتوافق مع تحديات المستقبل، وبناء أجيال تحمل مشعل النهضة والتنمية في البلاد.

وأوضح الدكتور عبدالرحمن المديرس أن مذكرة التفاهم تأتي امتدادًا لنهج مركز اليونسكو الإقليمي في بناء الشراكات المحلية والإقليمية والدولية؛ لتعظيم الفائدة من مخرجاته البحثية والفنية والتطويرية. كما أشار إلى أن مذكرة التفاهم تتمحور حول تبادل الموارد والإصدارات الخاصة بالتعليم والأبحاث.

من جهته، قال الدكتور سعود السرحان: إن المذكرة تهدف إلى تعزيز أواصر التعاون البحثي والعلمي، وتوثيق التعاون بين الطرفين عبر المشروعات المشتركة، وتوفير الدعم اللازم لإنجاح البرامج والمبادرات التي يعمل عليها الطرفان. ويأتي توقيع مذكرة التفاهم في إطار سعي مركز الملك فيصل لتوثيق أوجه التعاون وتمتين العلاقات الثنائية مع المؤسسات والمنظمات المحلية والإقليمية والدولية، العاملة في مجالات البحوث والدراسات.

توقيع مذكرة تفاهم
مع مركز الحضارة الإسلامية بأوزبكستان

وقّع مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، على هامش منتدى الاستثمار السعودي الأوزبكي، الذي أقيم في مدينة بخارى يناير الماضي، مذكرةً تفاهمٍ مع مركز الحضارة الإسلامية في أوزبكستان التابع لمجلس الوزراء الأوزبكي. مثَّل الطرفينِ في توقيع المذكرة الأمينُ العام لمركز الملك فيصل الدكتور سعود السرحان، ومديرُ مركز الحضارة الإسلامية السيد شاه عظيم منواروف.

وتفعيلًا لهذه المذكرة فقد زار وفدُ مركزِ الملكِ فيصل مقرَّ مركز الحضارة الإسلامية في طشقند، حيث اتفق المركزانِ السعوديُّ والأوزبكيُّ على بناء علاقات بحثية إستراتيجية مستديمة في خدمة الإرث الحضاري الإسلامي المشترك، وتعزيز التعاون في مجالات عدة؛ مثل: الدراسات العلمية والأبحاث، وتبادل الإصدارات، وخبرات التوثيق والرقمنة، وترميم المخطوطات التاريخية، التي تُعَدّ من أهم الاختصاصات التي يُعنى بها مركز الملك فيصل.

وفي هذا السياق أعلن الدكتور السرحان عن تقديم مركز الملك فيصل «جهاز الفيصل للتعقيم» هديةً لمركز الحضارة الإسلامية في أوزبكستان، وهو جهاز طوَّرَه المركزُ لتعقيم الكتب والمخطوطات بطريقة التبريد الصديقة للبيئة.

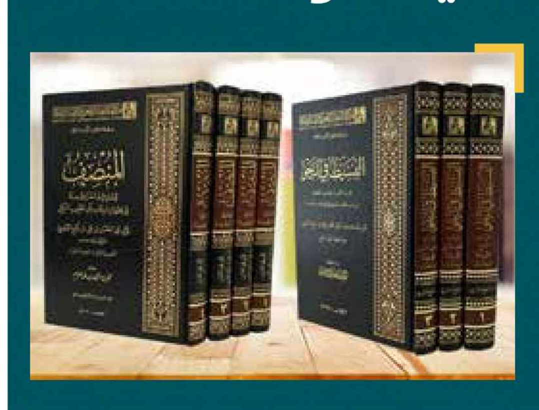


د. سعود السرحان عن اليمين أثناء الاجتماع

وفي السياق نفسه، زار الأمين العام لمركز الملك فيصل، معهدَ الدراسات الإستراتيجية والإقليمية التابع لرئيس دولة أوزبكستان حيث التقى رئيسَه السيد إيلدار عارفوف. وتبادل الطرفان الآراء حول مجالات التعاون وتطوير العلاقات بين الخبراء في مركز الملك فيصل ومعهد الدراسات الإستراتيجية والإقليمية.

سرقات المتنبي والبسيط في النحو

أصدر المركز كتابًا بعنوان: «البسيط في النحو: لأبي عبدالله ضياء الدين محمد بن علي بن العِلج الإشبيلي» في ثلاثة أجزاء، ضمن سلسلة تحقيق التراث. كما أصدر المركز كتاب «المُنصِف للسارق والمسروق منه: في إظهار سرقات أبي الطيب المتنبي لأبي محمد الحسن بن علي بن وكيع التنِّيسي»، ضمن السلسلة نفسها في طبعة متكاملة من أربعة أجزاء.



بِنَى الأمن في دول الخليج



في الإصدار الجديد من «تعليقات»، كتب جاشوا يافعي عن المرحلة الانتقالية في واشطن، وأن المناقشات في العواصم الغربية، تتجه نحو بعض القضايا، مثل: كيفية التعامل مع إيران، والصراع الإسرائيلي الفلسطيني، والحروب في اليمن وليبيا. إلى جانب هذه القضايا، تأتي مسألة إعادة تقويم البنية الأمنية في الخليج والمنطقة كلها، وهي مسألةٌ تدعم بعضَ هذه القضايا تقريبًا من منظورٍ خاص. وسيكونُ لمخطِّطي السياسات في العواصم الغربية تصوراتُهم الخاصة حولَ النتائج المَرجُوّة في المنطقة، ولكن عندما يُوازنون خياراتِهم، يجبُ عليهم أن يضعوا في حسبانهم أن هيكل البنية الأمنية قد يحدُّ، عن غير قصد، من فاعليتها. إن تصميم طريقة جمع الشركاء في الشرق الأوسط لإجراء حوار حول السلام والأمن، وكذلك الإجراءات المتخذة لتحقيق ذلك، لا يقِلُّ أهميةً عن تنفيذ وتطبيق الرؤية التي تجعلهم يلتفُّونَ حولَها.

رحلاتُ حج في عصر البخار والإمبريالية والعولمة



يُحَلِّل مقالٌ للدكتور أميكي كاتمان، نشر في عدد جديد من «قراءات» التي يصدرها المركز، مجموعةً من روايات الحج المغربية كلُّها مرتبط بالكَتّانية؛ الطريقة الصوفية الشهيرة في فاس؛ لاستكشاف دور الحجِّ والحجاز في روايات هؤلاء الحُجّاج، في وقت كان لا بد فيه لأي حاجٍّ مغربي أن يمر بتجارب تتعلق بالإمبريالية، والتقنيات الجديدة، والعولمة. وبدراسة روايات رحلات الشيخِ محمد بن عبدالكبير الكَتّاني (١٨٧٣- ١٩٠٩م) (التي كتبها تابعُه عبدُالسلام بن محمد المعطى العمراني)، وابنِ عمه المُحَدِّثِ وكاتبِ السِّيَرِ محمدِ بن جعفر الكَتّاني (١٨٥٨- ١٩٢٧م)، يُوضِّح هذا المقالُ ما اكتسبه الحجُّ ورحلته من معانٍ، وما طرأ على هذه المعاني من تغيُّر، بالإشارة المباشرة إلى سياقات كلٍّ من الإمبريالية والنقل البخاري. وبطريقةٍ ما، أعاد السياقُ الجديد تأكيدَ مركزية الحج والحجاز.

وبالاعتماد على قرون من كتابات رحلات الحج، روى الكَتّانيون وأتباعُهم رحلاتهم بوصفها رحلاتٍ إسلاميةً عبرَ فضاءٍ إسلامي، تهدف إلى لقاء غيرهم من المسلمين، وتحصيل العلوم الإسلامية على طول الطريق.

وبقراءة أدبيات رحلاتهم من هذا المنظور، فإنها تُظهرهم على أنهم تأكيد للإسلام، وتَكرار لأهميته في سياقٍ شعروا فيه أن الإسلامَ مُحاصَر، سواء أكان ذلك بوعي منهم أم لا. وكانت هذه الأدبيات إحدى الطرائق التي اكتسب الحجُّ بها معناه ولم يفقده، في عصر الإمبريالية، والبخار، والعولمة.

حرب تيغراي وانتخابات إفريقيا

يتناول العدد الجديد من «متابعات إفريقية» ملفين اثنين؛ يتعلق أحدهما بحرب تيغراي في إثيوبيا التي اندلعت مطلع شهر نوفمبر من العام المنصرم بين الجيش الفيدرالي وقوات إقليم تيغراي، الواقع شمالي البلاد على الحدود السودانية والإريترية. وقد أثبتت هذه الحرب تعثُّر البناء المؤسسيّ للدولة الفيدرالية الإثيوبية، وكذلك إصلاحات رئيس الوزراء آبي أحمد؛ حيث حرَّكَت النزعةُ الانفصالية في إقليم تيغراي النخبةَ الحاكمةَ، وهو ما يكشف عن وجود إشكالات في التعايش بين الإثنيات الإثيوبية، وبخاصة مسألة الحدود بين الأقاليم، وتقاسُم السلطة بين المركز والأطراف، والمحافظة على الامتيازات التي اكتسبها بعضُ الأطراف والنخب الحاكمة سابقًا.

ويستعرض الملف الثاني أهم المحطات الانتخابية في عام ٢٠٢٠م في عدد من الدول الإفريقية؛ من بينها الانتخابات الرئاسية بغينيا كوناكري، والانتخابات المقبلة



في أوغندا، وتحليل تداعيات العنف الإثني والحزبي والسياسي في الانتخابات على مسار الديمقراطية والسلم الأهلي في إفريقيا.

فرنسا والدولة السعودية الأولى

يكشف تقريرٌ حول العلاقات بين فرنسا والدولة السعودية الأولى، كتبه الدكتور لويس بلين، ونُشِرَ في «قراءات» التي يصدرها المركز، عن حلقة من تاريخ العلاقات بين الدولتين، يَندُر أن يعرفها عموم السعوديين والفرنسيين. فقد تزامن قيام الدولة السعودية الأولى وتوسُّعها الإقليمي مع حقبة شهدت فيها فرنسا ضعفًا ثم أزمة داخلية، ونتيجة لذلك لم تُولِ فرنسا اهتمامًا للتطورات السياسية في شبه الجزيرة العربية، إلا أن بونابرت (١٧٦٩-١٨٢١م) أعاد إحياء الطموح الفرنسي إلى وضع حد للهيمنة البريطانية على الهند عند دخوله مصرَ سنة ١٧٩٨م؛ لكنه أخفق في تشكيل تحالف ضد البريطانيين مع شريف مكة الأكبر. وعلى إثْر عودته إلى فرنسا، كشف اهتمامه بالتطورات التي كانت تحدث داخل الجزيرة العربية أنه كان يبحث طوال الوقت عن منفذ بري إلى الهند.

وفي عام ١٨٠٣م كلّف قنصله في بغداد أوليفييه دي كورانسيز بالتحدث مع الأمير سعود بن عبدالعزيز في حال تمكن هذا الأخير من السيطرة على جدة وضم كامل



الحجاز لسلطته؛ لكنَّ هزيمة زعيم الدولة السعودية الأولى الثالث أمام هذه المدينة أنهت محاولة التحالف. وبعد ذلك أرسل نابليون عددًا من العملاء السريين في مهمات إلى المنطقة، ومنهم على وجه الخصوص علي بك العباسي. وهناك كتابات أخرى تشهد على اهتمام الفرنسيين بالدولة السعودية الأولى، ولا سيما كتابات فتح الله الصايغ وجوزيف روسو، أول من رسم خريطة معروفة للدرعية عاصمة الدولة السعودية.

أرمينيا والسعودية:
دبلوماسية محتملة في علاقات دولية معقدة

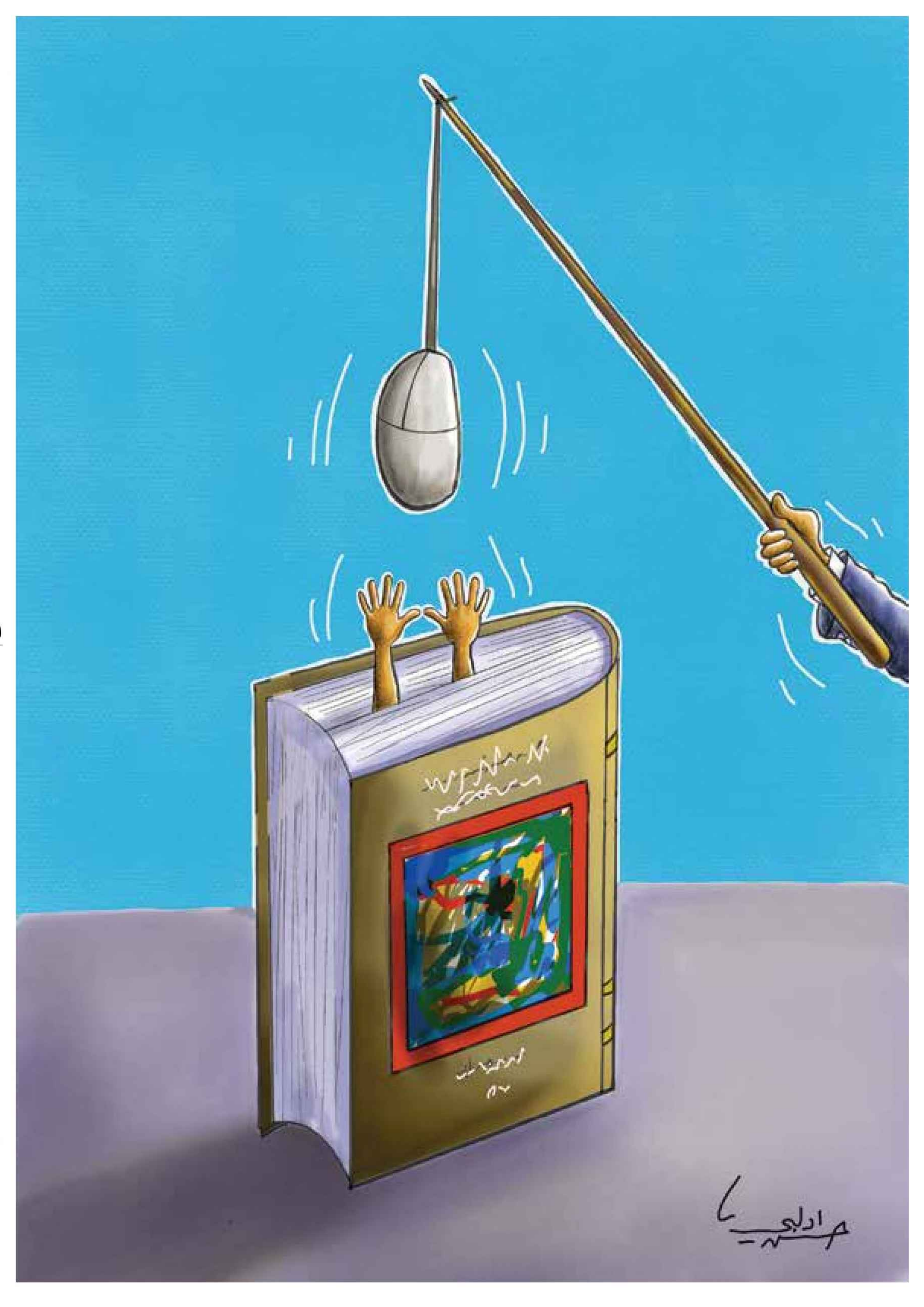
في تقرير يأتي ضمنَ سلسلةٍ من التقارير حولَ العلاقات الثنائية السعودية في جنوب القوقاز، يُحَلِّلُ الباحث محمد الرميزان آفاقَ العلاقات بين أرمينيا والسعودية، والدبلوماسية المحتملة، والعوائق الحالية. ويستعرض التقرير الخلفية التاريخية، ويُسَلِّط الضوءَ على السياسة الخارجية السعودية في جنوب القوقاز. كما يستكشفُ العلاقاتِ الدوليةَ والإستراتيجيات الجيوسياسية لأرمينيا. ويركز على التقارب الأرميني السعودي المُحتمَل مع مراعاة الحواجز الإقليمية. وعلى الرغم من أن هذا التقرير يقف على بعض الأحداث التي قد تؤدي إلى التقارُب بين البلدَيْن، مثل: السياسة الخارجية الاستباقية، وتبادُل الرسائل في احتفالات الأيام الوطنية بين قادة البلدَيْنِ، والتحديات الإقليمية والسياسية؛ فإنه يحدد أيضًا بعضَ العراقيل، مثل: السياسة الخارجية الأرمينية تجاه الصراع في ناغورني قره باغ، وتعاونها مع إيران على وجه الخصوص. وبالنظر إلى هذه الاتجاهات وتلك العقبات، قد تكون الدبلوماسية والعلاقات المُحتمَلة أكثرَ قيمةً لأرمينيا فيما يتعلق بواقع السياسة المحلية والعلاقات الدولية المعقدة.



إثيوبيا: الحرب في زمن السلم والإصلاح

يستعرض المقال الذي نشر في «تعليقات» وكتبه الدكتور محمد السبيطلي، الباحث في المركز، التداعيات الداخلية والإقليمية للحرب بين الجيش الإثيوبي الفيدرالي والجبهة الشعبية لتحرير إقليم تيغراي، وتأثيرها في مستقبل الديمقراطية في البلاد. ويتطرق إلى الصراع بين المركز والإقليم، واندلاع صراع نفوذ أثناء مفاوضات سد النهضة المتعثرة، وبحث الحكومة المركزية في تطوير توازنات جديدة بين الإثنيات المكوِّنة لدولة إثيوبيا.





حجب جائزة الدراسات الإسلامية

خالد الفيصل: جائزة الملك فيصل أصبحت عالمية ولم تَعُدْ في حاجة إلى التعريف بها

بحضور صاحب السمو الملكي الأمير خالد الفيصل أمير منطقة مكة المكرمة، رئيس هيئة جائزة الملك فيصل؛ أعلن الأمين العام للجائزة الدكتور عبدالعزيز السبيل أسماء الفائزين لعام ٢٠٢١م في مختلف الحقول. وكان الأمير خالد الفيصل أكد في كلمته، خلال المؤتمر الصحافي الذي عُقد في مؤسسة الملك فيصل الخيرية، أن جائزة الملك فيصل لم تَعُدْ في حاجة إلى التعريف بها كجائزة عالمية، وأن الجائزة أصبحت فعلًا عالمية، بجهود القائمين عليها.



وبحسب بيان الأمانة العامة، فقد مُنح الأستاذ محمد الشارخ (الكويت) جائزة الملك فيصل لخدمة الإسلام، وكان من مُسوِّغات منحه الجائزة: إنتاجه أول برنامج حاسوبي للقرآن الكريم، وكتب الحديث التسعة باللغة الإنجليزية، وتحديث أرشيف المعلومات الإسلامية الذي يضم إضافة إلى القرآن الكريم، موسوعة الحديث الشريف، وموسوعة الفقه الإسلامي، وبرامج وقواعد معلومات إسلامية أخرى. ومن جهوده في تعريب وإنتاج برامج الحاسوب منذ عام ١٩٨٢م، إنتاج معجم إلكتروني معاصر للغة العربية، وبرنامج المصحح اللغوي، والنطق الآلي بالعربية الفصحى، والترجمة الآلية، وتطوير نظام إبصار للمكفوفين، وتطويره البرامج الثقافية والتعليمية المتصلة بالثقافة الإسلامية


محمد الشارخ

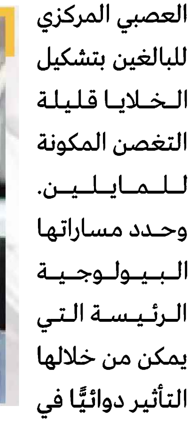

محمد مشبال


ستيوارت ستيفن باركين

واللغة العربية، وإنشاء مراكز للتدريب والبرمجة، وأرشفة المجلات العربية بما يزيد على مليونَيْ صفحة وإتاحتها للجميع، بما يثري الساحتين الإسلامية والعربية، ويدعم روح البحث والتجديد والابتكار لحفظ التراث الإسلامي.

جائزة اللغة العربية والأدب، وكان موضوعها البلاغة الجديدة، فاز بها الدكتور محمد مشبال (المغرب)، ومن مسوغات منحه الجائزة أنه صاحب مشروع علمي، وترتبط جلّ أعماله بموضوع الجائزة «البلاغة الجديدة»، وهي أعمال تتصف بالعمق والجدّة والأصالة، والجمع بين النظرية والتطبيق. وتسعى إلى ربط البحث البلاغي بحقول الأدب واللغة والاتصال، والتأسيس النظري والإجرائي لبدايات الخطاب البلاغي العربي الحديث، وفق رؤية موسعة تنهض على دعوى التجديد.

وتقاسم جائزة الطب، التي كان موضوعها الطب التجديدي في الحالات العصبية، الدكتور ستيفن مارك ستريتماتر (أميركا) والدكتور روبن جيمس فرانكلين (بريطانيا). أما الدكتور ستيفن مارك ستريتماتر، فقد مُنِحَ الجائزة لإسهاماته البارزة في فهم مسببات فشل نمو المحور العصبي ومحدودية الشفاء بعد إصابات الحبل الشوكي. وكان لهذا الإسهام العلمي أثر كبير في إمكانية استعادة نمو المحور العصبي، حيث حدد دور بروتين مثبط النسخ الجينيّ في مسار تشكيل بروتين نوجو ومستقبله. وقد ترجم الدكتور ستريتماتر هذه الاكتشافات لتطوير مناهج علاجية جديدة، ولتجديد الجهاز العصبي المركزي في الثدييات البالغة. أما الدكتور روبن جيمس فرانكلين (بريطانيا)، فقد مُنِح الجائزة لإسهاماته الرائدة والجوهرية في بيولوجية إعادة تشكيل غمد المايلين، حيث حدد المسببات الرئيسة لقيام الخلايا الجذعية في الجهاز العصبي المركزي للبالغين بتشكيل الخلايا قليلة التغصن المكونة للمايلين. وحدد مساراتها البيولوجية الرئيسة التي يمكن من خلالها التأثير دوائيًّا في تلك العملية، وبذلك أوجَدَ أساسًا علميًّا لإجراء دراسات سريرية لتجديد المايلين.



روبن جيمس فرانكلين

وفاز بجائزة العلوم، وموضوعها الفيزياء، الدكتور ستيوارت ستيفن باركين (بريطانيا) لاكتشافاته وابتكاراته الأساسية المتمثلة في تمكين أجهزة التخزين ذات الهندسة الدورانية التي أدت إلى زيادة سعة تخزين محركات الأقراص المغناطيسية بمقدار (١٠٠٠) ضعف؛ إذ طور تقنيات عملية تعتمد على الصمامات الدورانية، مكّنت من وصول الإنسان إلى البيانات، وأدّت إلى «ثورة البيانات الضخمة». وقد أتاح ذلك حل المشكلات المستعصية التي تعتمد على الوصول السريع إلى كميات هائلة من البيانات عبر التعلم الآلي والذكاء الاصطناعي، ومنها التنبؤ بأثر التغيرات المناخية. وتمكن الدكتور باركين من اكتشاف ذاكرة الوصول العشوائي المغناطيسية غير المتطايرة، التي توافرت للاستخدام حديثًا.

في حين حُجِبتْ جائزة الدراسات الإسلامية، وكان موضوعها، الوقف في الإسلام؛ لعدم ارتقاء الترشيحات المقدمة إلى مستوى الجائزة.

تسامح أم إخضاع، ما يحكم العلاقة بين المهيمِن والمهيمَن عليه؟

«ليس بوسع البشر الصفح عمن لا يستطيعون عقابهم، وهم يعجزون عن معاقبة من يتضح أنه غير قابل للصفح عنه» - حنة آرندت. تضع هذه العبارة «التسامح» في أفق شديد التعقيد على المستوى المفاهيمي، وكذلك على مستوى تعاطي المهتمين معه. ما نظنه أحيانًا تسامحًا، هو ليس كذلك وإن بدا شكليًّا أنه يحقق ما يحققه التسامح، من انفراج للعلاقة، مثلًا، بين أي طرفين متخاصمين أو متنازعين. التسامح، ليس كلمة يمكن النطق بها؛ «صفحت عنك»، أو «سامحتك»، فينتهي كل شيء. ربما ليس من حق الضعيف أن يتسامح أو يصفح عمن مارس عليه بطشًا أو إقصاءً، حتى لو فعل ذلك فقد يأخذ صنيعه أي مسمًّى، عدا أن يكون تسامُحًا. كما أن القويَّ حين يتسامح أو يصفح، لن يأخذ فعله التأثير اللازم، سوى حين يكون الطرف الآخر يُماثله في القوة أو في حدة التناقض أو الاختلاف.

وبعيدًا أو قريبًا من ذلك، التسامح ليس موقفًا من التنوع والاختلاف والتعددية، كما يقول عبدالله المطيري، بل هو موقف من الآخر المذنب، الآخر المعتدي، الآخر الذي اجتاح الذات تحديدًا. لا نسامح إذا لم يكن هناك ألم ومعنى ودلالة. لا نسامح إلا من أحدث في حياتنا أثرًا. من ناحية، أمسى التسامح ضمن السياق العربي الراهن، بحسب عز الدين عناية، مطلبًا حاجيًّا للحفاظ على الأوطان. في حين غدا التسامح ضمن السياق العالمي يعني مراعاة التعددية بمدلولاتها الدينية والثقافية والأنثروبولوجية، والحدّ من غلواء المركزية والاحتكار الواقعين في الفضاء الاجتماعي من جانب قوى متحكمة، تسعى لتكريس الهيمنة الدائمة.

وفي سياق متصل، تتساءل ناجية الوريمي: كيف يمكن أن نبعث في الوعي العربي فكرة التمييز بين التسامح الفعليّ والبنّاء بين المواطنين، والتسامح الشكليّ السائد، الذي لا يعدو أن يكون «تعايشًا في نطاق اللاتسامح»؟ ثاني هذه الأسئلة، وهو مرتبط بخطاب العنف ورفض الاختلاف، الذي لا يزال يُتداوَل لدى بعض الأطراف، ولا تزال تتصرّف بموجبه: هل للتسامح حدود يقف

عندها، أم هو مبدأ عامٌّ مطلق لا يعرف استثناءات؟ أي: هل يجوز التسامح مع غير المتسامحين، أم الواجب إخراجهم من دائرته؟

«الفيصل» تكرس ملف هذا العدد لمفهوم التسامح، وكيف يمضي في معترك العلاقات المضطربة في المجتمع الواحد، وبين المجتمعات المختلفة، وبين الدول والأفراد.



التسامح إقرار بمضاهاة الآخر للأنا

عزالدين عناية كاتب وأكاديمي تونسي في جامعة روما

تُواجه الواقع العربي المشرَّع على تحوّلات كبرى جملة من الأسئلة، بشأن قدرة الثقافة السائدة على بثّ روح السكينة في الداخل وتعزيز التعايش مع الخارج؛ درءًا لِما يمكن أن يزيدَ من تفاقم الأوضاع وتعكّر الأحوال. وهي اختبارات لطالما توزّعت بين موجبات التسامح ومحاذير الوقوع في التشدّد، وما يقتضيه هذان النقيضان من ترسيخٍ لقيمٍ وسلوكات ورؤى، وقطعٍ مع عوائد وتمثّلات ومواقف. فما من شكّ أنّ ثمة انحرافات ومظاهر خَلل مستشرية في الثقافة السائدة، رغم ما يبدو من مواكبة للنسق العالمي ومراعاة للمواثيق والأعراف الدولية بشأن ترسيخ قيمة التسامح ونبْذِ ما دونها. حيث يظلّ المفتقَد الرئيس، وسط هذه الأوضاع المتداخلة، متمثّلًا في ترسيخ خُلُقية تحتفي بالتسامح وتَنبذ التشدّد، تسمح للعربي بعيش الإيلاف الحضاري على مستوى داخلي وعلى مستوى علاقته بالعالم.



القبض والبسط في شؤون الخَلق

ولعلّ من الصائب، قبل الخوض في أوجه التسامح ونقائضه، أن نشيرَ إلى أنّ التسامح هو فلسفة في العيش تشمل مناحي الحياة ومن زوايا مختلفة، بالبحث عن اليُسر والتيسير والتساهل والتسهيل في قضاء شؤون الخَلق، من دون تعقيد أو تضييق. ومن هذا الباب فإنّ التسامح هو نهجٌ يسلكه المرء على نحو إراديّ تجنّبًا للحرج والعسر، ورؤيةٌ ترتئيها الذات في تواصلها مع الآخر؛ لأنّ مقصد التسامح، في مدلوله الاجتماعي العميق، هو الاعتراف بحقّ الآخر في المغايَرة والمخالَفة لا مجرّد التساهل معه وغضّ الطرف عنه. ومن ثَمّ فهو إقرارٌ بالوجود الكامل للآخر، يَبلغ بمقتضاه كلّ ذي حقّ حقّه، بوصف ذلك الآخر نظيرًا في الخَلْق ورديفًا في العيش. وأما نقيض التسامح، من ضروب التشديد والتضييق والتعسير، فهي حالات من القبض تلغي أي مسعى للبسط في الذات، وهي بالمثل وقائع من الصدّ والمنع تحول دون بلوغ ذلك الآخر حقّه المشروع في التمايز.

ولو تأمّلنا الأمر ضمن السياق العربي نلاحظ أنّ التسامحَ غالبًا ما يُعطَى مدلولًا دينيًّا، وتُحصَر معانيه في التساهل مع المخالِف في الدين والمذهب؛ وبالمثل غالبًا ما يُضفَى على التشدّد دلالة دينية بوصفه الغلوّ في الدين، والانحراف في الاعتقاد، والوثوقية في رؤية الأشياء. وفي واقع الأمر فإنّ التسامح واللّاتسامح هما أوسع من أن يُحصَرا بمجالَيِ التديُّن والاعتقاد، على أهمية ذلك المنحى، وهما أعمق من دلالاتهما الرائجة. وكما يقول القائل لا مشاحة في الاصطلاح، فليس كلاهما -التسامح واللّاتسامح- خيرًا محضًا ولا شرًّا محضًا، وإنّما تُقدَّر الأمور بمقاديرها وتُنزَّل الأحوال ضمن سياقاتها. ويكفي أن نقول: إنّ التسامح على إغرائه ومدحه في المطلق، فهو مع المجرِمين مذموم، وإنّ اللاتسامح على إنكاره وذَمّه في المطلق، فهو مع الفاسدين مطلوب ومرغوب.

فلا يمكن أن ننفي عن مجتمعاتنا العربية اليوم حاجتها الماسّة إلى التسامح بأشكاله الإيجابية، السياسية والدينية والثقافية؛ درءًا للتصادم ودفعًا للضيق. ذلك أنّ الحفاظ على تماسك النسيج الاجتماعي، محمول على إيجاد نوعٍ من الليونة اللازمة والسلاسة المطلوبة، بقصد تفادي الهزات والاضطرابات، التي من شأنها أن تُخلّفَ شروخًا وانكسارات. وأنّ إشاعة خُلقية التسامح، والعمل على إيجاد الأجواء المناسبة لمراعاتها، هما ممّا يتطلّبه درء المفاسد والحيلولة دون حدوث الانهيارات التي تتهدّد جملة من المجتمعات. ولكن لسائل أن يسأل: كيف السبيل إلى إيجاد خُلقية التسامح، أي تلك الإيتيقا الجامعة والحاضنة للجميع، إذا ما كانت الثقافة السائدة أحادية وليست تعدّدية، ومنغلقة وليست منفتحة، ودغمائية وليست حوارية؟

ولعلّ التعويل في بناء تلك الإيتيقا المنشودة يستند، من ضمن ما يستند إليه، إلى تأسيسات بنيوية نذكر منها:

- الاحتكام إلى سلطة القانون في مواطن الخلاف وتجنّب الأهواء والنزوات ما أمكن.
- إشاعة روح التعقّل في معالجة القضايا الاجتماعية على تنوّعها وتشعّبها.
- السعي للاندماج في العالم والمشاركة في رسمِ مساراته، لا الانزواء عنه بدعوى الاستثناء، أو اختلاق التصادم معه.
- العمل الدؤوب لتربية المجتمع على مراعاة التنوّع، عبر التعليم والإعلام وبثّ المعارف، بوصف التنوّع من مشيئة الخالق ولوازم الاجتماع.

التسامح وإعادة التأسيس

وممّا يُلاحَظ أثناء تناول قضية التسامح، أنّ المثقّف العربي غالبًا ما يَسقُط رهينَ الاغتراب والالتباس، في وعي أبعاده، وتحاصره التناقضات بشأنه. يحاول أن يبذل قصارى جهده في إبراز أنّ موروثه الحضاري قائم على التسامح، والحال أنّ حاضره طافح بالتشدّد والانغلاق. ويكدّ في بيان أنّ تجربته رائدة في التسامح، والحال أن مجتمعاته الحالية تعاني الاضطرابَ والتفككَ، وأنّ بحوزته تجارب حضارية متقدّمة في التسامح لا تضاهيها تجارب أُمم أخرى، ومجتمعاته الراهنة من أكثر المجتمعات تصديرًا للاجئين والمهجَّرين والمعارضين.

فلا يمكن الفكاك من دوّامة هذا الالتباس سوى بقراءة نقدية للأمور، وتجنّب النظرة الطُّهْرِيّة للتاريخ، وتفحص الأمور برويّة، يكون فيها الاتكال على نظرة تاريخانية للأوضاع يتميّز فيها الحاضر عن الماضي، حتى يعي العربي موضعه ودوره وإسهامه؛ إذ لا يمكن أن نَقنع بالزهو بِنِعَم التسامح الذي عاشه أسلافنا، ومجتمعاتنا في الراهن تعيش أشكالًا من الحيف المزري مع مكوِّناتها في الداخل ومع اندماجها في الخارج.

وتقديرًا لقيمة ذلك الثراء الثقافي الذي تقف عليه الذات، فالصواب أن تعيدَ استثمار ذلك المخزون واستلهامه مع مكوِّناتها وتنوّعاتها الراهنة، من دون إجحاف أو استضعاف. فقد يُنظَر إلى التسامح أحيانًا بوصفه مِنّةً يَهَبُها الطرف القوي، المُمسِك بمقاليد السلطة والقائم على سير المؤسسات والمحتكر للوجاهة والسطوة، إلى الطرف أو الأطراف المهمَّشة والمحكومة بوضع الأقلية والهشاشة؛ ولكن التسامح إقرار بمضاهاة الآخر للأنا، ووقوف معه على قدم المساواة، ونفي للتمايز عنه. وهو جوهر ما قام عليه مجتمع المدينة ودوّنته الصحيفة في حقبة الإسلام المبكر أن جميعهم «أمّة من دون الناس» وأنّ «للمسلمين دينهم ولليهود دينهم».

فمن الخطأ النظر للتسامح بوصفه مِنّةً يَمُنّ بها الطرف القوي على الطرف الضعيف، والأصيل على الدخيل، والأهليّ على الأجنبيّ؛ لأنّ التسامح في جوهره هو إيمان بتساوي حظوظ المكوّنات والفئات الاجتماعية مهما تضاءل شأنها أو صغر حجمها. فالجميع يكمّل بعضهم بعضًا، وهم شركاء متساوون في مجتمعاتهم، من دون أي ميز أو حيف، على أساس ديني أو مبرّر

مقصد التسامح، في مدلوله الاجتماعي العميق، هو الاعتراف بحقّ الآخر في المغايَرة والمخالَفة لا مجرّد التساهل معه وغضّ الطرف عنه

عرقي أو مستَند ثقافي أو عامل جهوياتي أو مناطقي أو ما شابه ذلك. وإدراكًا لواقع التعدّد الثقافي والثراء اللغوي والرصيد الأنثروبولوجي الذي تختزنه المجتمعات العربية، فإنّ طبيعة الأشياء تملي تقبّل تلك التنوعات بعضها لبعض، في ظل حاضنة حضارية جامعة تستلهم رأسمالًا رمزيًّا وقِيَميًّا مشتركًا. فما من شك أنّ ثمة ثقافة تدعم التسامح، وهي ثقافة تقدير التنوع والاختلاف، التي طالما جرى التفريط فيها، هذا إن لم نقل طمسها وتغييبها، لصالح الإعلاء من شأن التماثل في الأهواء والأذواق، وهو ما يرتقي إلى التطابق في الآراء والأفكار.

وعلى هذا الأساس تلوح طاقة إيجابية، يخلّفها التسامح، متروكة سدى، وبالمثل هناك طاقة سلبية مغفول عن آثارها أيضًا يؤجّجها التشدّد ويذكيها اللاتسامح. فالتسامح هو القدرة على تحمّل المغاير والمخالف، حتى إن ناقضت عقائده وشعائره ما يذهب إليه السواد الأعظم. ومن هذا المأتى قيل في اللغات الغربية: أبدى الرجلُ تسامحًا في تحمّل القرّ والحرّ، بمعنى قدرةً وطاقةً. فلا حدود للتسامح ما لم يُلحِق ضررًا وحرجًا بالطرف المقابل. كما أنّ التسامح الصائب يقتضي وعيًا بالآخر والمغاير، على مستوى ديني وحضاري وثقافي، لكونه لا سبيل لتأسيس تسامح حقيقيّ على مجرد التغاضي والتساهل مع الآخر.

عقد التسامح المنشود

حتى لا يقع خلطٌ في مدلولات التسامح يجدر أن نضبط مدلولاته، فما المراد بالتسامح ضمن الواقع العربي الراهن؟ وما المطلوب إتيانه ضمن السياق العالمي؟ لا شكّ أن أنثروبولوجيا التجربة العربية تحفل بوقائع مبهرة في مجال التسامح، لكن الإشكال الرئيس يظلّ في عدم ترسّخ صيغة محددة المعالم بشأن فلسفة التسامح، تغدو بمنزلة المعيار السائد، وهو ما أبقى الأمور في الأغلب الأعمّ خارج الضبط، ورهينة أهواء المتنفّذين، وبراغماتية المؤسسات، المرتبطة بظرف تاريخي محدّد وواقع معين.

هذا وقد أمسى التسامح ضمن السياق العربي الراهن مطلبًا حاجيًّا للحفاظ على الأوطان، وهو ما يتهدّدها من انخرام وما تتربّص بها من فتن؛ بسبب تراجع تلك الرُّوح السمحة. في حين غدا التسامح ضمن السياق العالمي يعني مراعاة التعدديّة بمدلولاتها الدينية والثقافية والأنثروبولوجية، والحدّ من غلواء المركزية والاحتكار، الواقعين في الفضاء الاجتماعي من جانب قوى متحكمة، تسعى لتكريس الهيمنة الدائمة. حتى إنِ الْتَبَسَ التسامح أحيانًا -ضمن السياق العالمي- بنوع من التسامح المغلوط، بدعوى حرية النكوص الديني، وهو مطلب وارد من جهات كَنَسيّة رمت إلى بثّه، وليس مطلبًا عالميًّا كما يروّج أحيانًا.

ولسائل أن يسأل: أين تكمن عقدة اللاتسامح ضمن السياق العربي، سواء بين العرب أنفسهم أو بينهم وبين العالم؟ لا بدّ أن نعيَ أنّ اللاتسامح غالبًا ما استند لدينا إلى مرجعية دينية مأزومة، يتمثّل فيها المتشدّد نفسه قابضًا على ناصية الحق وجوهر الحقيقة وعلى صادق القول وصائب النظر. في وقت تبدو فيه حاجة إلى إعادة قراءة التسامح الديني بمنظور إنساني، على أساس مفاهيم الخيرية والإحسان والرحمة وتكريم الإنسان؛ وإلى إعادة نسج علاقة تضامنية مع العالم بعيدًا من الصدامية المنفِّرة أو الرمي الجزاف لخيارات الآخرين بالبطلان. وكلا الخيارين يُشكِّل السبيل لنَقْل الوعي من المنظور المنغلق إلى المنظور المنفتح، والخروج من ضيق اللاتسامح إلى سَعة الإيلاف.

ومن هذا الباب يلوح الانفتاح على المقارَبة العلمية في العَمَلية خيارًا أساسيًّا، ونعني بالمقاربة العلمية توظيف قدرات مناهج العلوم الحديثة -السوسيولوجية والأنثروبولوجية والتاريخية وغيرها- في تصحيح رؤية الذات والعالم. فما من شكّ أنّنا نستهلك وعيًا بالذات وبالعالم، عفا عليه الزمن، ولذلك وجب تأسيس مشروع الإيلاف على صياغات جديدة تعزّز قدرات الذات في الحضور الإيجابي في العالم.

فلا غرو أنّ ثقافتنا العربية تزخر بموروث هائل من قيم التسامح والإيلاف، مع ذلك ظلّ الأمر في مجمله سائبًا وغير مدرَج ضمن عقد اجتماعي واضح المعالم، على غرار عقد التسامح الناشئ في الغرب في أعقاب صلح أوغسبورغ سنة ١٥٥٥م، الذي بمقتضاه أقرّ كلّ حاكم دين رعاياه بمعزل عمّا تمليه كنيسة روما، ورعى حقّ من لا يرتضون دين الأغلبية، ضمن ما يقتضيه التسامح، وهو ما تلخّص في مبدأ (cuius regio eius religio).

من الخطأ النظر للتسامح بوصفه مِنّةً يَمُنّ بها الطرف القوي على الطرف الضعيف، والأصيل على الدخيل، والأهليّ على الأجنبيّ

ويبقى السؤال المطروح بشأن سُبل تطوير ثقافة التسامح: أن الأمر ملقى على عاتق من؟ سيُحمّل كثيرون الدينَ والتعليمَ ووسائل الإعلام وقطاع التربية هذا الدور، بَيْد أنّ تلك الأطراف كافة تبقى دون ما هو مطلوب، ما لم يخض المعنيون بهذه القيمة مراجَعة ذاتية تستهدف التساؤل عما يمكن جنيه على مستوى شخصي وعلى مستوى جمعي من آثار إيجابية بخصوص بثّ هذه الروح؟ وما الذي يمكن خسرانه بتفشّي نقيضها، أي من موجبات التشدد والتصلب؟

يقتضي المقام توضيحًا لتفادي الخلط المستشري في التصورات العامة بين التسامح والتسيّب، وأعني بالتسيّب انتهاك حرمة القانون، وازدراء الدين، وعدم مراعاة الذوق العام، وخدش الحياء. فكلّ تلك العناصر التي أدرجناها تحت صنف التسيّب هي ممّا لا ينضوي تحت مظلّة التسامح، بل تحت مقتضيات الردع والزجر بمختلف الأشكال. فليس هناك تسامح مع مقترفي المظالم، ومنتهكي القانون، وإلا عمّت الفوضى وشاع الفساد. مع ذلك يظلّ التسامح يعمّرُ حيزًا واسعًا في ساحة الاجتماع، يقع خارج ضبط القانون وموكول إلى الضمير الجمعي، قبضًا وبسطًا. ولعلّ روح التسامح ألا نفعل بالآخر ما لا نودّ أن يفعله بنا، في ساحة هذا العالم المعولَم الذي بات متداخلًا ومتقاربًا إلى حدّ يفوق التصوّر.

بقي أن نشير إلى وجود انتقاد يتوجّه إلى مفهوم التسامح، على أساس كونه يفترض طرفين: أحدهما في موضع القوة والمِنّة والآخر في موضع الضعف والحاجة. ومن هذا الباب كانت الدعوة إلى تجاوز التسامح إلى التفاهم، لكون هذا المقام الأخير هو أقرب إلى تحقيق مطلبَي التآنس والتآلف القائمَيْن على الاحترام المتبادل. قد يصحّ ذلك الانتقاد، المشار إليه آنفًا، إذا ما اختزلنا فحوى التسامح في فهمٍ سطحي، ولم نذهب به إلى غور مقصده وعمق مدلوله، وهو ما يعني الخروج به من طور العواطف والنزوات إلى طور التأسيس والتقنين، حيث لا حياة للمفاهيم النبيلة ما لم تتّخذ صيغًا فعلية على أرض الواقع.

العفو عند العجز

عبدالله المطيري كاتب سعودي

هل يملك الضعيف الحق في التسامح؟ وحين يفعل هل سيكون ذلك تسامحًا أم إذعانًا؟ يضعنا هذا السؤال المركب مباشرة أمام فضاءين أساسيين؛ فضاء الحقوق، وفضاء التأويل. فضاء الحقوق هو فضاء العدالة والسياسة والتشريعات والتنظيمات المتعلقة بالتسامح، والفضاء الآخر فضاء التأويل، هو فضاء التداول القيمي للتسامح.

لكننا نعرف، في المقابل، أن السماح والعفو والغفران أمور لا يمكن تقنينها؛ أي أنها تفقد قيمتها حين تتحول إلى قانون. القانون من طبيعته الإلزام والتعاقد بينما السماح والعفو والغفران لا قيمة لها إلا بكونها تطوّعية من دون مقابل. ولكن التسامح تحوَّل، في الواقع، إلى قانون وتنظيم اجتماعي؛ فكثير من الدول تؤكد في تشريعاتها قيمَ التسامح، وتجعلها معيارًا أساسيًّا للسلم الاجتماعي. ما الذي حدث إذن في الانتقال من السماح إلى التسامح؟ السماح الذي لا يمكن تقنينه والتسامح الذي قُنِّنَ.



حين يسامح إنسانٌ إنسانًا آخر فنحن أمام مشهد واحد يجب أن ينتهي في تلك اللحظة. السماح حاسم ونهائي. لا يقبل أحد العدول عن السماح بعد إقراره. السماح بهذا المعنى تحرّر مما قبله وما بعده، أو تحرير للطرف الآخر، إطلاق له وإتاحة له بالذهاب. الظلم والعدوان إيقاف للزمن وتعليق له. إنه تكثيف حادّ لحدث ما، لعلاقة ما، لكلمة ربما. إنه رباط يفكّه السماح. لا بد من التأكيد هنا أن السماح رباط للمعتدَى عليه كذلك؛ لذا فالسماح تحرير لذاته كذلك كما هو تحرير للآخر. فالسماح والعفو والغفران، كما يقول ليفيناس «عمل في الماضي» أي عودة للماضي لتعديل مآل الأمور التي انطلقت منه.

التسامح في المقابل عملية مستمرّة ومتبادلة ومحسوبة. التسامح ليس مشهدًا واحدًا بل حياة كاملة. التسامح حساب ومراقبة، عطاء وأخذ. أتسامح معك على أن تتسامح معي. حين يخل أحد الأطراف بهذا التعاقد

الذات التي لا تتألم لا تسامح ولا تعفو. أن تعفو يعني أن تتألم أولًا. العفو يُولَد من الألم. الأقوياء الذين لا يتألمون لا يسامحون ولا يغفرون؛ لأنه ليس هناك ما يغفرونه

نعود لمبدأ التسامح من جديد لمراجعته. التسامح بهذا المعنى موقف من الاختلاف والتنوع وليس بالضرورة موقف من عدوان الآخر على الذات؛ لذا التسامح متوقَّع من الأقوى أكثر من غيره. التسامح بهذا المعنى هو إتاحة حق العيش للآخر كما هو حق العيش للذات وفقًا لمنطق المساواة. أعتقد أن السؤال الأول، الذي هو أحد محاور الملف الذي تطرحه «الفيصل»، ينتمي لهذا الفضاء خاصة. وفيه ينشأ سؤال توازن القوى وتأويلات التسامح أم الخضوع. الموازنة تظهر في منطق إذا لم تكن قادرًا على العقاب لن تكون قادرًا على الغفران، أو إذا لم تكن قادرًا على الدفاع عن حقك في العيش لن تكون قادرًا على التسامح. قانون توازن الطبيعة والعفو، كما قيل قديمًا، عند المقدرة وليس من دونها.

عالم الحسابات السياسية

لكننا نعلم أن التسامح الجماعي بالمعنى السابق ليس إلا تجريدًا لتسامح الأفراد ونقلًا له إلى عالم الحسابات السياسية. تسامح الجماعة ليس إلا مجموعًا غريبًا لكل هذا، ومن ثم، من المهم العودة للسؤال الأول؛ سؤال الإنسان والسماح، استعادة للسماح من التسامح، عودة للغفران الأول والعلاقة المباشرة بين الإنسان والآخر. حسب ليفيناس فإننا نعود للأخلاق بعد أن كنا في السياسة. الأخلاق هنا هي العلاقة الأولى المباشرة مع الآخر. العلاقة التي لا تخضع لحسابات ولا تبادلية مشروطة، وهذا ما نعنيه خاصةً بالسماح والعفو.

لا يكون العفو عفوًا إذا كان بمقابل. سيكون صلحًا أو اتفاقًا أو شيئًا آخر، لكنه ليس سماحًا. السماح ليس موقفًا من التنوع والاختلاف والتعددية، بل هو موقف من الآخر المذنب، الآخر المعتدي، الآخر الذي اجتاح الذات خاصةً. نحن لا نسامح إذا لم يكن هناك ألم ومعنى ودلالة. لا نسامح إلا من أحدث في حياتنا أثرًا. بهذا فالسماح والعفو

ينشأ من انكشاف الذات للآخر واستجابتها له. من حساسيتها الأولى التي تتلقى أفعاله وأقواله.

الذات التي لا تتألم لا تسامح ولا تعفو. أن تعفو يعني أن تتألم أولًا. العفو يولد من الألم. الأقوياء الذين لا يتألمون لا يسامحون ولا يغفرون؛ لأنه ليس هناك ما يغفرونه. هنا يكون العفو عند الألم خاصةً.

ولكن الألم قد يكون كذلك باب الانتقام وطاقته؛ لذا السماح موقف خاص من الألم. إذا كان الانتقام انغماس في منطق العنف والرد بالمقابل، فإن السماح انسحاب من سياق العنف كله، ومن منطق المبادلة والمساواة. السماح بهذا المعنى رؤية لشيء آخر، أفق آخر للوجود؛ لذا السماح شكل من أشكال الصلاة والخشوع والسكينة. إذا كان المنتقم في حالة من الحيوية والفاعلية والنشاط، فإن المسامح في حالة من الخشوع والسكينة والرضى. إذا كان المنتقِم ينظر للآخر على أنه «يجب أن يعاني كما عانيت»، وهذا منطق المساواة، فإن المسامِح يرى أن الآخر «يجب ألا يعاني كما عانيت». المسامِح هنا يحمي الآخر من الألم؛ لأن الألم ليس طريقه في الاتصال بالآخرين. السماح بهذا المعنى موقف جذريّ من الألم، موقف لم يعُدْ يحدث فيه فرْق بين أن أكون ذاتًا أم آخرَ؛ لذا السماح اغتسال بدموع الألم، تطهّر بها.

إذا كان دريدا يرى أن السماح والعفو غير المشروطيْنِ بهذا المعنى مستحيل، فهو كذلك. الاستحالة هنا ليست بالمعنى الوجودي، فالسماح غير المشروط يحدث في الواقع ولكنه مستحيل، بمعنى أنه لا يمكن تفسيره داخل أي نظرية أو أي منطق. الحسابات العقلية لا تستوعب السماح والعفو والغفران؛ لذا هي غير قابلة للتشريع والتقنين. ليس لدينا هنا سوى الدعوة والثناء والوعد، وهي جميعها رهانات على المستقبل. ليس لنا مع المستقبل سوى الإيمان والأمل؛ لذا العفو إيمان عميق، والانتقام كفر وخوف من المستقبل.

العفو غير المشروط حدث له قداسته. من يعفو بهذا المعنى يعفو في الخفاء وينسحب من مشهد العفو بسرعة، لا يحب الحديث عنه كثيرًا. يشبه مشهد مقدم الهدية التي تُقدَّم بتواضع وخجل ورغبة في التلاشي.



العفو والهدية هي من تحضر في المشهد. يختلف العفو عن الهدية من حيث إنه لا ينتظر قبولًا من المستقبِل، مِن المعفوّ عنه. الهدية لا تكون هديةً إلا إذا قبلها المُهدَى إليه. أما العفو فهو هدية يسبق استقبالها إرسالها.

مشهد لاستعراض القوة

لذا العفو عند المقدرة مشهد لاستعراض القوة. مشهد لانتصار الذات. يؤكد فوكو في تحليلاته، أن مشهد العفو في اللحظة الأخيرة بعد أن تجتمع الجماهير ليس إلا إعلانًا للقوة والهيمنة. العفو عند المقدرة استعادة للذات من ضعفها الأول؛ لتحقق الشرط الأول لإمكان الانتقام. إنها الذات التي تملك الخيارات وتختار. الذات المسيطرة والمتحكمة. العفو غير المشروط في المقابل عجز عن الانتقام. العجز هنا ليس بمعنى البحث عن الانتقام وعدم القدرة عليه، بل بمعنى الخروج عن أفق المساواة الذي يولد فيه الانتقام.

يُحكى أن ورثة أحد ذوي المال والسلطة ذهبوا لطلب الصفح من أحد الأشخاص الذين آذاهم والدهم المتوفى.



إذا لم تكن قادرًا على العقاب لن تكون قادرًا على الغفران، أو إذا لم تكن قادرًا على الدفاع عن حقك في العيش لن تكون قادرًا على التسامح

في ميزان القوى كان المشهد هنا مشهدًا من الثراء والسلطة أمام الضعف والعجز. كان ذلك الشخص فقيرًا لا حول له ولا قوة. لكن مشهد العفو كان مدهشًا؛ لأن كل ما جرى فيه ليس إلا محاولة لحماية ذلك الضعف خاصةً واحترامه. لم يكن هناك إغراء ولا تهديد، بل توسّل ورجاء. الإغراء والتهديد سيحيلان المشهد إلى مقايضة لا معنى لها في عالم العفو والصفح والغفران. الإغراء رهان على زيادة قوّة الآخر وصلاحياته، والتهديد رهان على زيادة قوّة الذات وصلاحياتها. كل هذا المنطق لا يُنتِج عفوًا ولا غفرانًا. كان المشهد في المقابل مشهدًا من التوسل والرجاء والانكشاف على كل الاحتمالات. مشهد طلب العفو يشبه مشهد انتظار المعجزة، أو نزول الإلهام. لقاء مع الاحتمالات كلها من دون يقين ولكن بإيمان.

يحدث أحيانًا أن يطلب المذنب العفو والسماح؛ أن يحضر ويكشف عن ضعفه وخضوعه، ولهذا المشهد طقوس وعادات. في بعض مناطق السعودية مثلًا يكون الجلوس الجماعيّ على الرُّكَب أمام بيت صاحب الحق طقسًا لطلب العفو. المشهد ذاته رأيناه مع أفراد من الشرطة الأميركية مؤخرًا بعد مقتل رجل أسود على أيدي الشرطة. هذا المشهد رهان على موازنة القوى واستعادة لمشهد العفو عند المقدرة. لكن العفو غير المشروط عفوٌ قبل طلب العفو.

عفو أول. عفو من موقع العجز عن الانتقام. عفو قبل الاعتذار. من يفعل هذا يغادر المشهد بسرعة، ويرفض مسرحة حدث الاعتذار. أذكر في هذا السياق أحد الأشخاص فقد طفله مطعونًا على أيدي أحد الجيران هنا في الرياض. أعلن العفو مبكرًا قبل أن يُطلَب منه العفو. ذهب لأب الجاني وأخبره عن العفو. رفض استقبال الناس في هذا الشأن ورحل عن المكان. لا يزال هذا الحدث أسطورة ملهمة في المخيال الشعبي. اتصال بالمفارق. العفو هنا لم يعد مسرحًا لأي شيء آخر. إنه حدث يتم في الداخل حيث السلام الذي يولد من الألم، حيث الطهارة في دم الضحية.

المفاهيم الأخلاقية والسياسية بين المُهيمِن والمُهيمَن عليه

مفهوم التسامح أنموذجًا

عبدالصمد زهور كاتب مغربي

ننطلق في هذا المقال من مسلَّمة مفادها أن تبني أمة من الأمم لترسانة مفاهيمية ذات طبيعة أخلاقية وسياسية لا يعني بالضرورة عملها بها، ومردّ ذلك إلى أن المُنَظِّر الفيلسوف ليس هو الفاعل السياسيّ، مع العلم أن استقراء نيكولا ميكيافيلي لواقع الممارسة السياسية قادَه إلى الاعتراف بشكل صريح بأن السياسة لا تعدو كونها مكرًا وخداعًا وصراع مصالح باستمرار. على هذا النحو نلحظ على مستوى الواقعيْنِ الأخلاقي والسياسي ظاهرة تتجاوز حدود كونها لغويةً، لتقدم نفسها على أساس أنها سلوكية، تؤثر في كيفية تعامل الفرد مع الفرد، والدولة مع الفرد، والدولة مع دولة أخرى؛ إنها ظاهرة موت المعنى، أو الاستعمال المغرض للمفاهيم الأخلاقية والسياسية.



يمكن أن نبين هذا الأمر من خلال ضرب الحق بالحق، عبر توليد المعنى قسرًا، وحسب المبتغى، بالانطلاق من قواعد قانونية محددة، تجعل آخر ما يتلفظ به متهم بريء بعد محاكمته، أو طالب حق فقير، هو قولهما: «اللهم إنَّ هذا منكر». يتجسد هذا الأمر على نحو ماكروفيزيائي بشكل أكثر خطورة، وهو ما يمكن تقريبه من خلال استحضار الاستعمالات المغرضة لمفهوم السلام أو الإرهاب، فباسم إقرار السلام تشتعل الحروب اليوم، فيما يشبه قتلًا لكل معنى يمكن أن يحمله مفهوم السلام، بحيث يصير المعنى مساويًا لنقيض المعنى.

هذا الأمر مبثوث على نحو أصيل حتى في القراءات السياسية للتصورات الفلسفية التي جعلت إقرار القانون بدل القوة هو الفاعل في الانتقال من حال الطبيعة إلى الحال المدنية، كما يصور ذلك توماس هوبس في كتاب «لفياثان»، وعلى نقيض ذلك جعلت الوسيلة المميزة للدولة هي العنف، فيما يشبه عودة إلى حالة الصفر، وهو أمر يدركه مواطنو دول الطغيان الذين لم يعودوا يرغبون سوى في العيش في خلوة جنبًا إلى جنب مع الطبيعة، هربًا من كل التجمعات البشرية، ومشاكلها الاجتماعية والاقتصادية والصحية.



حاصل ذلك أننا نعيش زمن موت للحمولة الأصيلة للمفاهيم الأخلاقية والسياسية الموجهة للسلوك الفردي والمؤسساتي، وهو ما يتطلب إعادة قراءة هذه المفاهيم، وممارسة نوع من النقد الفلسفي عليها، حتى يتم تخليصها من كل الشوائب التي يمكن أن تقضي على كل مفعول إيجابي لها، وهذا هو الأمر الذي سنعمل على بسط ملامحه من خلال هذه الورقة، وسنركز في هذا السياق على مفهوم بعينه، وهو مفهوم التسامح.

في الدلالة الأصيلة لمفهوم التسامح

من المعروف أن مفهوم التسامح ظهر خلال القرن السادس عشر ميلادي في أوربا خلال حقبة الصراع الديني بين طائفتي البروتستانت المصلحين والكاثوليك المحافظين، حيث قدم نفسه كمفهوم أخلاقي وسياسي، يمكن أن يؤدي العمل به إلى تجاوز منطق الصراع وحفظ الحقوق بين المختلفين على قدم المساواة. وقد لقي ترحيبًا فلسفيًا خاصًا، من جانب فلاسفة هذه المرحلة وما بعدها بأوربا، ومن بينهم: جون لوك، فولتير، جان جاك روسو، وصولًا إلى كارل بوبر وغيره من فلاسفة الحقبتين الحديثة والمعاصرة بأوربا.

أدت المناقشة الفلسفية لهذا المفهوم كما هو معبَّر عنها في كتابات هؤلاء، التي جاءت في شكل رسائل عملية ومقتضبة، إلى تضمينه دلالة مفادها أنه يعني احترام المختلف، سواء كان مصدر الاختلاف معه دينيًّا، أو عرقيًّا، أو لغويًّا، أو فكريًّا... إلخ. فالتسامح الحق هو احترام الآخر المختلف، وضمان حقه في ممارسة شعائره الدينية والتعبير عن أفكاره بكل حرية وعدم المساس بحقه في العيش.

هكذا ظهر هذا المفهوم كطاقة تحررية أدى تفعيلها على المستوى المحلي الأوربي إلى تقدم ملموس في العلاقات الإنسانية بين الأوربيين، مقارنة بما كان عليه الوضع قبل ظهور المفهوم والدفاع عنه فلسفيًّا، ومن ثم صارت الحداثة الأوربية تعُدّ التسامح ملمحًا من ملامحها التي لا غنى عنها، بل إنها رأت أن المدخل لبناء حداثة موازية بأقطاب غير

أوربية هو ترسيخ التسامح كممارسة حياتية ذات طبيعة أخلاقية وسياسية.

هكذا أيضًا دُعِيَ إلى تبنّي مفهوم التسامح في هذه الأقطاب، بل العمل على نشره حفظًا لحقوق الإنسان ودفاعًا عن كرامته، خصوصًا بعد أن تضمن الإعلان العالمي لحقوق الإنسان إشارات واضحة لمفهوم التسامح بوصفه ضرورة لا غنى عنها.

لكن الأسئلة التي فرضت نفسها في السياق المعاصر، سياق الانفتاح اللامحدود، وعولمة القيم، والتكتلات الاقتصادية... إلخ هي: هل حافَظَ مفهوم التسامح على قيمته الأخلاقية والسياسية، عندما صار الأمر متعلقًا بالتعامل بواسطته مع غير الأوربيين؟ هل يمكن قيام علاقة تسامح حقيقية في ظل التفاوت الثقافي والاقتصادي بين دول الشمال ودول الجنوب، أو بين الغرب والعرب ومختلف الطوائف المشكلة لدويلاتهم؟ وإذا كان التسامح الديني الذي ظهر بادئ الأمر وليد تكافؤ القوة بين البروتستانت والكاثوليك، فهل يمكن أن تقوم له قائمة بين من هم غير متكافئين على مستويات متعددة: اقتصادية، واجتماعية وسياسية...؟

مفهوم التسامح في الاستعمال المغرض

من المعروف أن مفهوم التسامح لقي مقاومة فكرية كبيرة خلال بدايات احتكاك العالم الغربي بالعالم العربي، أي خلال الحقبة الاستعمارية، بعد أن قدَّم نفسه خلال هذه المرحلة مفرغًا من حمولته الأخلاقية والسياسية الأصيلة، وقد تَنَبَّهَ المصلحون العرب إلى هذا الموت النسبيّ للمعنى الأصيل لمفهوم التسامح، فما كان منهم إلا أن دافعوا عن نقيضه ألا وهو التعصب، لكنهم دافعوا عن التعصب لأنه من وجهة نظرهم يحقق المبتغيات التسامحية، ورفضوا التسامح لأنه يكشف عن إرادة تعصبية، هدفها خلق الفتنة بين مكونات العالم الإسلامي الشاسع؛ بسبب تعدديته العرقية واللغوية واختلاف تأويلاته الدينية... إلخ.

لقد جاء مفهوم التسامح بادئ الأمر في أوربا من أجل إقرار الاختلاف، وحفظه في ظل الوَحْدة، غير أنه خلال هذه المرحلة استعمل استعمالًا مغرضًا، وكان الهدف منه



هو تشتيت الوَحدة وتنبيه الطوائف المختلفة إلى اختلافها الهوياتي، وحثها على فرض نفسها على الطوائف والهويات الأخرى، ويمكن القول: إن الظهير البربريّ الذي صاغته سلطات الحماية الفرنسية بالمغرب يعبر عن هذا الأمر خير تعبير، شأنه شأن أشكال أخرى من التدخلات السياسية في كيفية تسيير دول العالم الإسلامي لشؤونها الداخلية، بل لشأنها من حيث هو شأن مشترك، تتخوف دول العالم الغربي من أن يتحقق على هذا النحو.

باختصار، لقد تَنبَّه العالم الغربي إلى أن السيطرة على العالم الإسلامي تقتضي أولًا خلق الفُرقة داخله، من حيث هي تَخْلِيةٌ تَسبِقُ التَّحْلِيَةَ التي هي الهيمنة التامة، وقد نجح العالم الغربي في ذلك، بل إنه طور سبل الهيمنة في سياق العولمة والانتشار الواسع لتقنيات الاتصال، حتى صار الاختلاف حاصلًا داخل الأسرة نفسها بأبشع صوره، وليس فقط على مستوى الدولة الواحدة، والعالم الإسلامي مثلما كان عليه الأمر من قبلُ.

لقد تنبه المصلحون العرب إلى أن التسامح بالأمس، لعب الدور نفسه الذي يلعبه مفهوم السلام اليوم، فهو سبيل للاختراق الهوياتي والعسكري والسياسي والاقتصادي، وهو أمر يستوعبه قادة العرب جيدًا، لكنهم لا يستطيعون ردّه، فيما يشبه نوعًا من الوعي الشقيّ؛ بسبب معرفتهم المسبقة بعدم تكافؤ القوى بينهم وبين العالم الغربي، الذي فهم أن سيادته نتيجة للتفرقة التي عمل على ترسيخها سنين طويلة وما زال مستمرًّا في ذلك.

إن القبول بالفهم السياسيّ الغربيّ للتسامح هو شكل من أشكال الإذعان، والمطالبة إلى جانب القوى الغربية بإقرار السلام في بعض دول العالم العربي، هو أيضًا شكل من أشكال الإذعان؛ لأن التحقيق الفعلي للمعنى الأصيل لهذه المفاهيم يتطلب أولًا تكافؤ القوى أو تنازلًا من جانب القوى المهيمنة، في إطار السعي لتخليق فِعلِها السياسيّ وإضفاء الإنسانية عليه، وهو أمر يصعب تحقيقه إلا إذا كان الحاكم فيلسوفًا على المنوال الذي تصوره أفلاطون لجمهوريته الفاضلة.

إن هذا الاستعمال المغرِض لمفهوم التسامح دفع المفكر المغربيَّ علي أومليل إلى الدفاع عن شرعية الاختلاف، من حيث هو أساسًا اختلاف بين المنطق الأوربي في إدارة العلاقات الإنسانية والمنطق الإسلامي العربي في إدارة العلاقات الإنسانية، ولذلك تساءل

تَنَبَّهَ المصلحون العرب، حينما احتكّوا مع الغرب، إلى الموت النسبيّ للمعنى الأصيل لمفهوم التسامح، فما كان منهم إلا أن دافعوا عن نقيضه ألا وهو التعصب؛ لأنه من وجهة نظرهم يحقق المبتغيات التسامحية

في كتابه «الإصلاحية العربية والدولة الوطنية» بحرقة واستنكار في الفصل الرابع حول مفهوم التسامح: هل هو مفهوم محايد؟

على سبيل الختم

إن اللاتسامح الغربي الحقيقي ليس هو ذلك الذي يكشف عن نفسه على نحو مباشر، كما وقع مؤخرًا بمسجد نيوزلندا، إنما هو ذلك الذي يتم باسم التسامح نفسه، ليس هو ذلك الذي يتوجه من فرد غربيّ تجاه غير الغربيّ، أو من فرد غير غربيّ تجاه فرد غربيّ، إنما هو ذلك الذي يأخذ طابعًا مؤسساتيًّا، ويقدم نفسه في شكل محاولة دولة تخريب دولة، فهو هنا يتجسد في أبشع صوره، بل يلبس لباس الشرعية وهو منها براء، وفي الأغلب يتم برعاية الباباوات والمنافحين عن حقوق الإنسان، في إطار الإعلاء من شأن الشكل على حساب المضمون، والصورة على حساب الواقع.

إن اللاتسامح الحقيقي هو التسامح الذي يأخذ صورة إذعان، يفرض من خلالها القوي منطقه وإرادته، مستعليًا من دون تكافؤ القوى بينه وبين اللامتسامح معه باسم التسامح والسلام والحرية. على هذا النحو نلمس حاجة ماسّة إلى إعادة المعنى الأصيل للمفاهيم الأخلاقية والسياسية، وهي الغاية التي تتطلب ممارسة نقد فلسفي جادّ على هذه المفاهيم، على أساس ألّا تفهم أنها غاية نهائية وجامدة، بل هي وسيلة لتجويد العلاقات الإنسانية والرقي بها إلى مستوى الإنسانية الحقيقية، من حيث هي فعل مقاومة لكل أشكال الهيمنة التي يمكن أن تذكرنا بالانتماء الأصيل إلى مملكة الغاب، الذي تضمنه الحد اليوناني للإنسان من حيث هو حيوان عاقل وناطق تميزه من سائر الحيوانات القدرةُ على التواصل. على المفاهيم الإنسانية؛ إذن أن تغذي الثقافة فينا، لا أن تغذي الطبيعة.

مفهوم التسامح:
من المزيّة الأخلاقيّة.. إلى الواجب المُوَاطِنيّ

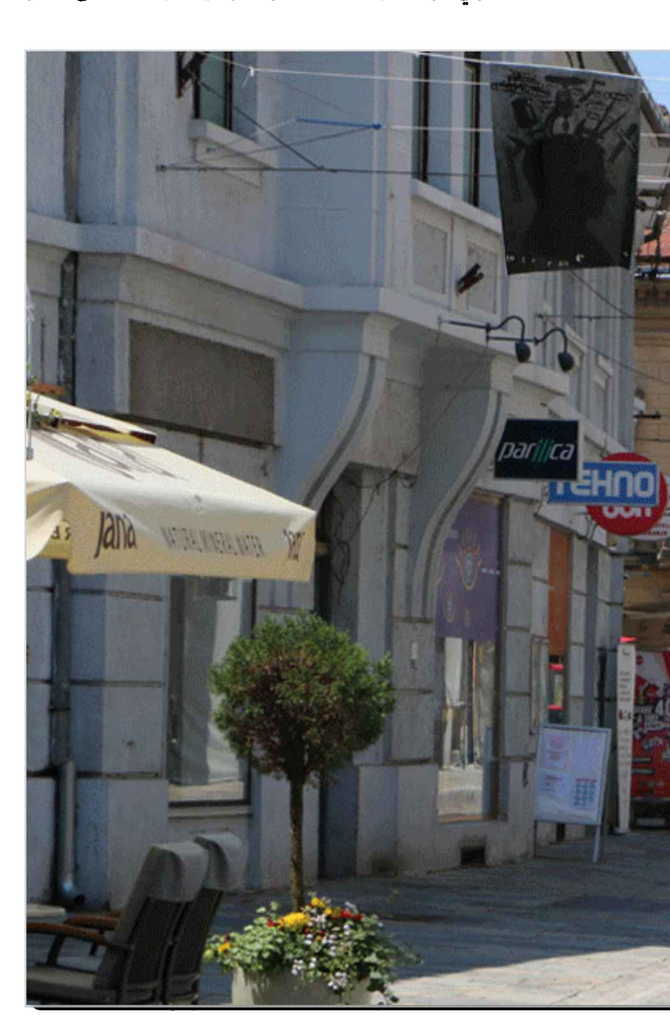
ناجية الوريمي كاتبة تونسية

لا يزال الفكر العربيّ -رغم ترسانة المناهج والرؤى الحديثة التي يصدر عنها- متعثّرًا في تحويل قيم التسامح والعيش المشترك إلى وعيٍ مُواطنيٍّ راسخ يترجم عنه سلوك اجتماعيّ مُعَمَّم واختيارٌ سياسيّ ثابت. ذلك أنّه فكرٌ يعتني بالإشكاليّات التي تعكس أطروحات أيديولوجيّة، أكثر من اهتمامه بتلك التي تضرب بأسباب في شروط الاجتماع الإنساني العادل والمترجم لمنظومة القيم الكونيّة، وأهمّها إشكاليّة العلاقة بين الذوات الاجتماعيّة والمعايير المحدّدة لها في نطاق الدولة الحديثة.



ولا يدّعي هذا المقال أنّه سيلمّ بهذه الإشكاليّة، ولا يعد أيضًا بفتح جديد السبل في مقاربتها، بل قصارى الجهد أن يثير من القضايا ما يمكن أن يساعد على الوعي بقيمة تغيير زاوية النظر إليها. هو تغيير ننقل بموجبه التعامل مع مفهوم أساسيّ فيها وهو مفهوم التسامح، من الدلالة الأخلاقيّة التي ظلّت محاصرة له في مجال التداول، إلى الدلالة المدنيّة التي يغدو بموجبها شرطًا من شروط المواطنة في الدولة الحديثة. والدافع إلى ضرورة هذا التغيير أمران: الأوّل هو الالتزام بالمكتسبات الفكريّة والسياسيّة التي حققّها المفهوم في الثقافة العالميّة، والثاني هو واقع المجتمعات العربيّة التي تعيش -منذ مطلع هذه الألفيّة- تحوّلات مربكة عمّقت مشاكلها في إدارة التنوّع والاختلاف.

فالصراع المذهبي والعقديّ ما زال يعوق مسارها التنمويّ، وخطابات العنف والكراهية الباعثة على كسر



هل للتسامح حدود يقف عندها، أم هو مبدأ عامٌّ مطلق لا يعرف استثناءات؟ أي: هل يجوز التسامح مع غير المتسامحين، أم الواجب إخراجهم من دائرته؟

وحدة المجتمع والحاملة لأفكار متعصّبة ما فتئت تتنامى موجدة لها متقبّلين داخل الجماعات والطوائف. وفي المستوى الخارجي ما فتئت خطابات «الإسلاموفوبيا» التي تقرن بين المسلمين ورفض الآخر المختلف، وتَصِم الثقافة العربيّة الإسلاميّة بعدم القدرة على استيعاب قيم التسامح فضلًا عن إنتاجها، تحرج المسلمين وتوقعهم أحيانًا في ردود أفعال متشنّجة.

صحيح أنّ أسباب هذا التعثّر متعدّدة، وتُراوِح بين الفشل السياسيّ في توفير أرضيّة العدالة اللازمة لتكريس علاقات التسامح وثقافته، وضعف الحسّ النقديّ في ثقافة التداول الموروثة في جانب مهمّ منها عن عصور ماضية، وضعف الجرأة الفكريّة في تفكيك الآليّات المنتجة للتعصّب ورفض التعدّد، لكنّنا في هذا المقال لا يمكن أن نقف عندها في مختلف خصوصيّاتها، بل سنقف عند إشكاليّة تضرب بأسباب في كلّ منها، وهي إشكاليّة العلاقة بين «التسامح» و«المواطنة» في الدولة العربيّة الحديثة.

والهدف -كما أشرنا إلى ذلك آنفًا- هو الكشف عن الفارق النوعيّ بين أن يتواصل عدّ التسامح مجرّد مزيّة أخلاقيّة يتكرّم بها المرء على المخالف له بالاعتراف (والمزيّة في «لسان العرب» هي الفضل، يقال: لفلان على فلان مزيّة، أي فضل وإحسان)؛ وأن يُعَدَّ واجبًا مُواطنيًّا يفرض على كلّ المواطنين احترام بعضهم بعضًا في نطاق التساوي في الحقوق والواجبات، ومن دون أن يكون لانتماءاتهم العقدية أو المذهبية أو العرقيّة أو غيرها، تأثيرٌ سلبيّ أو إيجابيّ في تحديد مكانتهم.

وغير خافٍ أنّ المعنى الأوّل هو السائد، والثاني هو الذي يجب أن يسود، حرصًا على تجاوز سبب من أسباب الانسداد التاريخي. واخترنا لذلك مدخلين: الأوّل اصطلاحي- مفهوميّ، ندرس فيه كلمة التسامح العربيّة ومدى توافقها مع الدلالات الحديثة للمفهوم، والثاني فكري-سياسيّ نبحث فيه التسامح بما هو شرط من شروط

المواطنة، ثمّ نشفعهما ببعض التساؤلات التي قد يكون لها رجع صدى..

مصطلح «التسامح» في سياق الثقافة العربيّة

لئن كانت كلمة «تسامح» عربيّة، فإنّ مدلولها الاصطلاحي ينهل من الفكر الأوربيّ الحديث الذي بلور ما استقرّ عليه المفهوم اليوم من اختزال لقيم حقوق الإنسان الكونيّة وشروط الانتظام العادل للمجتمع. وهو غير المفهوم الذي انطلق به المصطلح في نشأته اللاتينيّة مع مصطلح Tolerantia: فقد نشأ دالًّا على التحمّل على مضض لأمر لا نستسيغه أو لا نوافق عليه، وبخاصّة في مستوى العقائد. وهو تحمّل يسمح بهامش من المنّ على الآخر المختلف في عقيدته باعتراف منقوص، مع التعالي عليه بحكم «خطأ» عقيدته.

وللقطع مع هذا التراث الدلاليّ السلبيّ، نشأ اتّجاه في الفكر الأوربي اليوم يدعو إلى إلغاء هذا المصطلح وتعويضه بمصطلحات أخرى من قبيل الاعتراف Reconnaissance أو الاحترام، Respect، وذلك في الثقافة الأنغلوسكسونيّة خاصّة. وواضح أنّ هذه الدعوة تصدر عن حرص على إقصاء دلالات قديمة قد تمسّ بما استقرّ عليه المفهوم في علاقته بمنظومة القيم الكونيّة.

وسيرًا على خطى هذا التيّار، بادر مفكّرون عرب بالدعوة إلى التخلّي عن كلمة «تسامح» العربيّة، وتعويضها أيضًا بـ«الاعتراف أو الاحترام» (انظر على سبيل المثال: علي حرب، الإنسان الأدنى: أمراض الدين وأعطال الحداثة، بيروت، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، ٢٠١٠م). لكنّنا نرى أنّها دعوة غير ذات معنى في السياق العربيّ؛ لأنّ الكلمة تمحّضت حديثًا للدلالة على المفهوم الأخير المشار إليه، ولا تعاني -في السياق العربي- من إرث معجميّ يجعلها في نشاز عنه.

وربّما على العكس من ذلك، يُعدّ هذا الإرث روافد داعمة له: فعندما نعود إلى الجذر «سمح» في «لسان العرب» (لابن منظور)، تطالعنا ثلاث دلالات بارزة: «الجود»، و«التساهل»، و«الاستقامة»: فالجود -وهو الدلالة الغالبة- يظهر فيما يلي: «السماح والسماحة:



الجود»، «سمح وأسمح إذا جاد وأعطى عن كرم وسخاء»، وسمح لي فلان أي أعطاني.. ووافقني على المطلوب».

ومعلوم أنّ الكرم والجود قيمة بارزة في منظومة القيم العربيّة، وهي تعكس -من منظور التحليل الأنثروبولوجي، عند مارسيل موس مثلًا- حرصًا على الترابط المعنويّ داخل المجتمع بطريقة تتجاوز منطق المنفعة المادّيّة الخاصّة أو الفئويّة. الدلالة الثانية التي تطالعنا هي «التساهل»، وتتجلّى في ما يلي: «والمسامحة المساهلة. وتسامحوا تساهلوا، وفي الأثر المشهور: السماح رباح أي المساهلة في الأشياء تربح صاحبها»، و«سمح له بحاجته وأسمح أي سهّل له».

وقيل: «اسمح يُسمح لك، أي سهّل يسهّل لك وعليك». «وقولهم: الحنفيّة السمحة، ليس فيها ضيق ولا شدّة». «وتقول العرب: عليك بالحقّ فإنّ فيه لَمَسمَحًا، أي متّسعًا». وتتجانس هذه الدلالة مع هدف من أهداف التسامح الحديث وهو تجنّب التضييق والتشدّد المتسبّبيْنِ في التوتّر الاجتماعي. وتأتي الدلالة الثالثة وهي «الاستقامة» لتؤكّد عدم نشاز الكلمة عن المفهوم الحديث: «يُقال: عود سمح بيّن السماحة والسموحة، لا عُقدة فيه. وتسميح الرمح: تثقيفه». ومعلوم أنّ معنى التثقيفِ -بمعنى تقويم الاعوجاج- عن طريق التربية، شرطٌ من شروط تعويد المرء على أخلاق التعايش مع الآخر المختلف؛ لأنّ قيمة التسامح ليست معطى تلقائيًّا أو طبيعيًّا، بل هي موقف وسلوك يكتسبان باستمرار.

ولسنا نقصد بهذه العودة إلى الحقل المعجمي إلى إثبات أنّ كلمة «تسامح» في اللغة العربيّة القديمة حوت المفهوم الحديث أو ما يقرب منه، فهي بعيدة من ذلك؛ بل نريد أن ننبّه إلى أنّ ما يميّز حقلها المعجمي لا يمثّل نشازًا دلاليًّا يدفعنا إلى ذات الاحتراز الذي سجّله بعض المفكّرين الأوربيّين على كلمة Tolérance في أصولها اللاتينيّة.

إذن، لا تكمن مشكلة «التسامح» في الثقافة العربيّة في مستوى الحقل المعجمي للمصطلح، بل تكمن في حقول أخرى تهمّ معايير الانتظام الاجتماعي والتعامل مع المختلفين في العقيدة أو المذهب أو غيرهما، وتعكسها مصطلحاتٌ من قبيل «أهل البدع»، و«أهل الذمّة»، و«الكفّار»، و«دار الحرب».. وهي المصطلحات التي تأسّس عليها خطاب فقهيّ وسياسيّ سائد، تمكّن من ترسيخ دلالات الإعلاء للذات ومقوّماتها، في مقابل العداء للآخر

تجاوز مبدأ التسامح معنى القيمة الأخلاقيّة التي تزين الفرد إن هو اختار أن يتحلّى بها، ليستقرّ في معنى جديد، معنى الواجب الذي يفرض على كلّ إنسان أن يحترم الآخر، من حيث حقّ هذا «الآخر» فيما يضمنه وضع المواطنة

المختلف واعتبار خصوصيّاته انحرافًا عن الوضع الطبيعيّ وعن الحقّ.

وليس هذا الوعي الصدامي بالآخر، خاصًّا بالثقافة العربيّة الإسلاميّة القديمة بل هو من مشتركات كلّ الثقافات التقليديّة. لكن، وفي العصر الحديث، قامت ثقافات -ومن بينها الثقافة الأوربيّة- بنقد إرثها المتعصّب وتشريحه وتجاوزه، محدثةً بذلك نقلة نوعيّة في معايير الانتظام الاجتماعي؛ وتجاهلت ثقافات أخرى -ومن بينها الثقافة العربيّة- قيمة هذا النقد والتشريح، فظلّت تعاني مظاهرَ النشاز بين منظومة قيميّة تؤبّد منطق الصدام مع الآخر، ومنظومة كونيّة أقرّت التسامح أرضيّةً وسقفًا للتعامل بين الإنسان والإنسان. وكان من نتائج هذا التجاهل، استمرار عوائق التحديث الاجتماعي والسياسي الضروريّ لبناء نهضة ثابتة الأساس.

التسامح شرطًا من شروط المواطنة

نقلت الحداثة ظاهرة التعدّد الثقافيّ من مستوى المشكل الذي تُحِلّه الأغلبيّة السائدة عن طريق فرض قيمها، إلى مستوى «العقلنة» التي تحوّل التعدّد إلى إطار ضروريّ للعيش المشترك اجتماعيّا، وتجعله شرطًا من شروط الوعي بالذات وبهويّتها، فلسفيًّا. على هذا الأساس انتقل الوعي بـ«الآخر» من عدّه خطرًا يهدّد «الأنا»، إلى عدّه شرطًا لوعيها بوجودها في خصوصيّاته، وانتقلت العلاقة بين الطرفين من النفور إلى الانسجام والتكامل. ومن أكثر الأمور دلالة على هذا التصوّر، ما عنون به أحد فلاسفة التسامح كتابًا مؤسّسًا في مفاهيم «الهويّة» و«الإنّيّة» و«الغيريّة»، وهو عنوان: «الذات عينها، كآخر» (-Paul Ricœur, Soi même comme un autre, Paris, Editions du Seuil, ١٩٩٠).



تصورات فلسفية عن التسامح

بدر الدين مصطفى باحث مصري

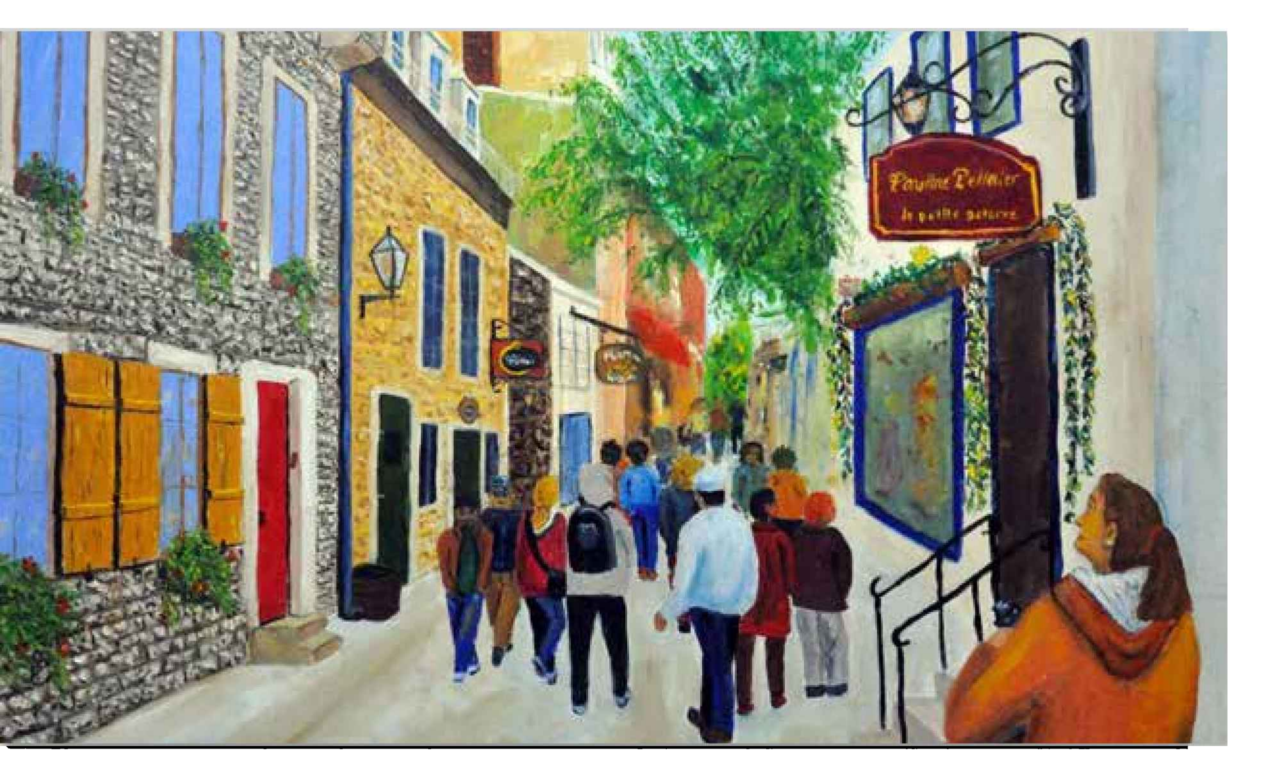
يشير مصطلح التسامح Toleration عامة إلى القبول المتبادل بين الأفراد أو المجتمعات للمعتقدات أو الأفعال أو الممارسات التي لا يقرّها كل طرف من الأطراف بوصفها قناعات شخصية له، ولكنها لا تزال «مقبولة» لديه عامة، بحيث لا تستدعي له المطالبة بحظرها أو تقييدها. وهناك العديد من السياقات التي ننعت فيها شخصًا أو مؤسسة ما أو مجتمعًا بصفة التسامح: يتسامح الآباء مع سلوك معين لأطفالهم، ويتسامح الصديق مع مثالب صديقه الآخر، كما يتسامح الرئيس مع الانتقادات التي يوجهها إليه شعبه، وتتسامح الدولة مع دين الأقلية، وقد يتسامح مجتمع مع سلوك يخالف الأعراف والتقاليد السائدة فيه. ومن ثم، يجب على أي تحليل يبحث في دوافع التسامح وأسبابه، أن يأخذ السياقات ذات الصلة في الحسبان.

حدود المفهوم

من الضروري التمييز بين المفهوم العام للتسامح والمفاهيم الأكثر تحديدًا له. فالأول يتميز بالخصائص الآتية:

أولًا- من الضروري أن يكون الشخص، أو الجهة أو المجتمع المتسامِح في الأساس حاملًا لمعتقدات تتعارض مع الشخص، أو الجهة أو المجتمع، المتسامَح معه؛ بمعنى أنه ينظر إليها بوصفها إما مرفوضة له أو خاطئة أو غير مبرَّرة. وإذا افترضنا غياب عنصر المعارضة هذا، فإننا في هذه الحال لا نتحدث عن «التسامح» ولكن عن «اللامبالاة».

ثانيًا- يجب موازنة عنصر الاعتراض بعنصر القبول، فرغم أن الحكم السلبي لدى المتسامح ما زال قائمًا، فإن التسامح في هذه الحالة يقدم له بعض الأسباب الإيجابية



التي تتفوق على موقفه السلبي تجاه الطرف المعارض له. نعم ستظل ممارسات الطرف الآخر ومعتقداته في نظر المتسامح غير مقبولة له، لكنها ليست خاطئة على نحو لا يمكن تحمله أو بطريقة تستدعي النبذ والعداء والكراهية.

ثالثًا- يجب تحديد حدود التسامح؛ بمعنى أنه من الخطأ الاعتقاد أن التسامح لا بد أن يكون مطلقًا، فهناك حالات لا يمكن التسامح معها، وهي الحالات التي تكون فيها أسباب الرفض أقوى من أسباب القبول؛ لا يمكن التسامح مثلًا مع من يخرق القوانين إلا في الحالات الاستثنائية التي تقدرها الجهات القضائية المختصة، وهنا ستكون أسباب القبول أقوى من أسباب الرفض، كما لا يمكن التسامح مع كل عمل عدائي يهدد الإنسانية ويستبعد الآخر وينبذه؛ لأنه لا توجد أسباب تبرر مثل هذه المواقف.

أخيرًا، يمكن للمرء أن يتحدث فقط عن التسامح حيث يُمارسه طوعًا وغير مجبر عليه، وإلا فسيكون مجرد حالة «معاناة» أو «تحمل» أشياء معينة يرفضها المرء، ولكن لا حول له في إعلان رفضه لها. ومع ذلك، فمن الخطأ الاستنتاج من هذا أن المتسامح بحاجة إلى أن يكون في وضع يسمح له بحظر الممارسات المسموح بها أو التدخل فيها بشكل فعال؛ لأنه قد توجد أقلية لا تملك هذه السلطة وتكون متسامحة جدًّا، وعلى قناعة بأنها إذا حازت مثل هذه السلطة، فلن تستخدمها لقمع الأطراف الأخرى.

التصورات الأربعة

ينبغي عدم فهم المناقشة التالية للتصورات الفلسفية الأربعة عن التسامح من منطلق كونها تعبيرًا عن مراحل تاريخية لهذا المفهوم أو على أساس أنها مرتبطة زمنيًّا بتطور المجتمعات من عصر إلى آخر، بدلًا من ذلك، تختلف هذه التصورات بعضها عن بعض، لكنها قد تكون حاضرة جميعها في الوقت ذاته داخل المجتمع، بحيث يمكن النظر أيضًا إلى الاختلافات القائمة حول معنى التسامح بوصفها نوعًا من التضارب بين هذه التصورات.

١- يرتبط التصور الأول بمفهوم السماح أو الإذن. ووفقًا له يكون التسامح علاقة بين سلطة أو أغلبية وأقلية معارضة «مختلفة» (أو أقليات متنوعة). يعني التسامح إذن أن السلطة تمنح إذنًا مشروطًا للأقلية للعيش وفقًا لمعتقداتهم بشرط أن تعلن الأقلية قبولها للمركز المهيمن للسلطة القائمة بوصفها تعبيرًا عن الأغلبية. وما دام اختلاف الأقلية يظل ضمن حدود معينة، أي في حدود المجال «الخاص»، وما دامت مجموعات الأقليات لا تطلب المساواة في الوضع العام والسياسي، فيمكن التسامح معها على أسس عملية أو توافقية أو حتى براغماتية؛ لأن هذا النوع من التسامح هو الأقل كلفة من بين جميع البدائل الممكنة ولا يزعج السلم الأهلي أو النظام القائم.

كما أنه يقوم على أسس أولية مشتركة، بمعنى أنه يمتلك مبرره الأوّليّ؛ لأنه يمكن إقناع الشخص بسهولة بأن إجبار الناس، حتى لو كانوا أقلية، على التخلي عن معتقداتهم أو ممارساتهم يتعارض مع القيم الأخلاقية البديهية. ومفهوم السماح له طابع تاريخي كلاسيكي، حيث نجده في العديد من الكتابات التاريخية وفي حالات سياسة التسامح (مثل مرسوم نانت عام ١٥٩٨م) وما زال يقدم تصورًا مقنعًا إلى حد كبير حول مفهوم التسامح. ووفقًا لهذا التصور، فإن التسامح يعني أن السلطة أو الأغلبية، التي لديها القدرة على التدخل في ممارسات الأقلية، «تتسامح» معها، في الوقت الذي تقبل فيه الأقلية هذا الوضع. هنا تكون «شروط التسامح» بها نوع من التراتبية: يسمح أحد الأطراف لطرف آخر بأشياء معينة بشروط يحددها الطرف الأول.

٢- يتأسس التصور الثاني على مفهوم التعايش، وهو مشابه للتصور الأول في فرضيته القائلة بأن التسامح هو أفضل وسيلة لإنهاء الصراع أو تجنبه. غير أن مفهوم التعايش هنا يتجاوز الفكرة التراتبية التي يتأسس عليها التصور الأول، حيث تصبح العلاقة هنا أفقية لا رأسية. وقد يكون من المفيد في هذا السياق استحضار مفهوم «اليوتوبيا غير المتجانسة» L’ utopie hétérogène، الذي صاغة الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو ليعبر به عن الرؤية ما بعد الحداثية للآخر. وما يعنيه فوكو بهذا المصطلح، هو تعايش «عدد كبير من العوالم المختلفة الممكنة» في «فضاء افتراضي»، أو إذا شئنا تبسيطًا للفكرة، وجود فضاءات متجاورة ومفروض بعضها على الآخر. ولا تتوقف الشخصيات

في هذه الفضاءات طويلًا عند نقاط التمايز بينها، بل تنظر إلى الاختلاف بوصفه قيمة معرفية يتوجب ترسيخها. وهذا النوع من التسامح لا يمكن أن يتأسس داخل المجتمعات إلا عبر عملية تربوية طويلة المدى.

٣- يعتمد التصور الثالث على الاحترام بوصفه قيمة أخلاقية رفيعة. حيث تتأسس العلاقة بين الأطراف المتسامحة على قيمة الاحترام المتبادل بينهم. فعلى الرغم من اختلافهم جوهريًّا في معتقداتهم الأخلاقية المتعلقة بالطريقة الجيدة والحقيقية للحياة وفي ممارساتهم الثقافية، فإنهم يعترفون بعضهم ببعض من منطلق كونهم متساوين أخلاقيًّا وسياسيًّا؛ بمعنى أن إطارهم المشترك للحياة الاجتماعية يجب أن يكون متعلقًا بالأسئلة الأساسية للحقوق والحريات وتوزيع الموارد والاسترشاد بالمعايير التي يمكن لجميع الأطراف قبولها على قدم المساواة، والتي لا تفضل مجتمعًا أخلاقيًّا أو ثقافيًّا محددًا على مجتمع آخر.

وهناك نموذجان لـ«مفهوم الاحترام»، نموذج «المساواة الشكلية»، ونموذج «المساواة النوعية». الأول يعمل على تمييز صارم بين المجال السياسي والمجال الخاص، الذي بموجبه يجب أن تقتصر الاختلافات الأخلاقية (أي الثقافية أو الدينية) بين مواطني دولة قانونية ما على المجال الخاص، بحيث لا تؤدي إلى صراعات داخل المجال السياسي. من ناحية أخرى، يعترف نموذج «المساواة النوعية» بأن بعض أشكال المساواة الرسمية تفضل أشكال الحياة الأخلاقية والثقافية التي تجعل معتقداتها وممارساتها من السهل استيعابها داخل الإطار العام/ الخاص.

بعبارة أخرى، يميل نموذج «المساواة الشكلية» إلى عدم التسامح تجاه الأشكال الأخلاقية والثقافية للحياة التي تتطلب حضورًا عامًّا يختلف عن الأشكال الثقافية التقليدية السائدة حتى الآن. في حين يميل نموذج «المساواة النوعية»، إلى احترام الأشخاص بعضهم لبعض على أساس كونهم متساوين سياسيًّا مع هوية أخلاقية وثقافية مميزة يجب احترامها والتسامح بشأنها. وهكذا يُنظر إلى المساواة والتكامل الاجتماعي والسياسي، من منطلق كونها غير متعارضة مع الاختلاف الثقافي ضمن حدود معينة (أخلاقية)؛ أهمها المعاملة بالمثل.



٤- بإمكان المرء أن يجد في المناقشات الدائرة حول التسامح، جنبًا إلى جنب مع التصورات السابقة، تصورًا رابعًا يمكن تسميته بـ«التقدير المتبادل». وهذا يعني تصورًا أكثر اكتمالًا وأكثر اعتمادًا على الاعتراف المتبادل بين المواطنين بصورة تعلو على التصور السابق عن الاحترام. هنا، أن تكون متسامحًا لا يعني فقط احترام المنتمين لأشكال ثقافية أخرى أو المعتنقين لأديان مختلفة بوصفهم متساوين أخلاقيًّا وسياسيًّا، بل يعني أيضًا امتلاك نوع من التقدير الأخلاقي لمعتقداتهم؛ أي النظر إلى مفاهيمهم على أساس كونها حاملة لقيمة أخلاقية ما، على الرغم من اختلافها مع القناعات الشخصية لأحد أطراف تلك العملية. ولكي تظل هذه الحالة من التسامح قائمة، فإن نوع الاحترام الذي يميز هذه العلاقات ينبغي أن يكون «احترامًا متبادلًا»، أي نوع من القبول الإيجابي لاعتقاد «المختلف» بين أطراف تلك العملية كافة.

نأتي للسؤال المهم المتمثل في أي من هذه التصورات الأربعة يجب أن يكون بمنزلة الموجّه لمجتمع معين؟ ثمة جانبان مهمان جدًّا، ينبغي استحضارهما حال الإجابة عن هذا السؤال: يتطلب الجانب الأول تقويم الاختلافات التي تستدعي التسامح معها، بالنظر إلى تاريخ وشخصية المجموعات المعنية داخل المجتمع (فكما سبق وذكرنا هناك حالات لا يمكن التسامح معها)؛ أما الثاني فيتطلب تبريرًا معياريًّا مناسبًا ومقنعًا للتسامح داخل سياق اجتماعي معين. من المهم أن نضع في حسباننا أيضاً أن تصور التسامح (المعتمد معياريًّا) نفسه لا يوفر مثل هذا التبرير؛ لأن هذا التبرير يجب أن يأتي من مصادر معيارية أخرى.

سياقات من الصراع المعياري والسياسي

وفقًا لما تقدم، وفي ظل المناقشات الفلسفية الراهنة حول التسامح في المجتمعات الحديثة متعددة الثقافات، غالبًا ما يُنظر إلى «مفهوم الاحترام» على أنه الأكثر ملاءمة من حيث إمكانية تطبيقه. لكن في هذه المناقشات، يمكن تبرير التسامح بوصفه «احترامًا» عبر العديد من الطرائق

من الضروري أن يكون المتسامِح في الأساس حاملًا لمعتقدات تتعارض مع الشخص، أو الجهة أو المجتمع، المتسامَح معه. وإذا افترضنا غياب عنصر المعارَضة هذا، فإننا في هذه الحال لا نتحدث عن «التسامح» ولكن عن «اللامبالاة»

المختلفة. يحاجج التبرير الأخلاقي الليبرالي بأن الاحترام ضرورة للأفراد بصفتهم كائنات مستقلة على المستويين الشخصي والأخلاقي مع ما يمتلكونه من قدرة على الاختيار، مع قدرتهم على تحديد التصور الفردي للخير. يجب احترام هذه القدرة وتعزيزها لأنها الشرط الضروري (وإن لم يكن كافيًا) لتحقيق الحياة الطيبة. ومن هنا تفترض الحجة مسبقًا أطروحة محددة حول الحياة الطيبة؛ أي أن أسلوب الحياة المختار بشكل مستقل فقط هو الذي يمكن أن يؤدي إلى الحياة الطيبة.

إن أي استخدام لمفهوم التسامح على أرض الواقع يقع دائمًا داخل سياقات معينة من الصراع المعياري والسياسي، ولا سيما في المجتمعات التي تتحول نحو التعددية الدينية والأخلاقية والثقافية المتزايدة، وهذه مسألة يتوجب وضعها في الحسبان والعمل على معالجتها من خلال التشريعات القانونية والأهم من خلال عملية تربوية طويلة المدى تؤسس لقيم التعددية وتزرع قيم الاحترام والتقدير في عقول أفراد المجتمع وقلوبهم.

وربما استدعاء مقولة فولتير واجبة هنا؛ يقول: «إن التسامح لم يتسبب قط في إثارة الفتن والحروب الأهلية، في حين أن عدم التسامح قد نشر المجازر على وجه الأرض. لتكن على درجة كبيرة من التسامح مع من خالفك الرأي، فإن لم يكن رأيه صائبًا فلا تكن أنت على خطأ تشبثك برأيك. وفي هذا التقبل يمكن تجنب متوالية الشرور الناتجة عن التعصب والإكراه، فمن يقول لك اعتقدْ ما أعتقدُه وإلا لعنة الله عليك، لا يلبث أن يقول اعتقدْ ما أعتقده وإلا قتلتك. ومن قلة الدين أن نحرم البشر من حرية دينهم، وأن نحول دون اختيارهم لإلههم؛ ذلك أن الدين وجد لنكون سعداء في الحياة الدنيا وفي الآخرة، ولن نكون سعداء في الآخرة إن لم نكن متسامحين».

ما أهمية أن نُنظِّر للتسامح في الوقت الحاضر؟

ترجمة وإعداد: **عبدالسلام إبراهيم** مترجم مصري

تناول عدد من الفلاسفة والمنظِّرين السياسيين موضوع التسامح، من زوايا مختلفة. هنا ترجمة لمقالين كتبهما اثنان من أهم المفكرين البارزين، هما: ويندي براون، من جامعة كاليفورنيا، ولارز توندر، من جامعة كوبنهاغن.



التسامح كما لو لم يكن موجودًا

ويندي براون جامعة كاليفورنيا

يدعونا نيتشه للتساؤل: «متى...، ولماذا تُصبح بعض الفضائل ضرورية، وأي مجموعة من الفضائل يمكن أن تتأرجح كلما سادت المجتمع؟ كمْ مُجِيَ هذا التاريخ بالاختلال الديمقراطي في فِكر التدوين التاريخي المعاصر؟ إذن، ما قيمة التسامح؟ ماذا تقاوم، أو ماذا تُنحِّي؟ أية أزمنة تاريخية أُخفِيَت خلف ظاهرها الذي يتميز بالفضيلة؟

يدعونا فوكو للتساؤل: «أي قوى حرب يمكن أن تلعب تحت مظلة معاهدات السلام، وكيف دوَّن المنتصرون انتصاراتهم باللغة، سواء أنظمةٌ تتسم بالمصداقية أو حكومات تتسم بالحكم الرشيد؟ كيف تشكَّلت وتجانَست الهويات والنزعات الذاتية في خِضم تلك القوى وما قد دُوِّنَ؟».

يدعونا فرويد للتساؤل: «أية مشاعر عدوانية أنكرتها أو أسكتتها الممارسات الحضارية؟ وأية نتيجة حققتها؟ أي نوعٍ من الغطاء يوفِّره التسامح للبغض والكراهية؟ ما مشاعر السمو ورحابة الصدر التي تتولَّد عند حامليها؟ يدعونا روسو للتساؤل: «كيف نخفق في فك قيود الحرية أو نخفق في الإذعان لسيادة قانون المساواة؟ كما يهيب بنا ماركس كي نتساءل: «كيف تعكس وتؤمِّن المبادئ السائدة للمجتمعات غير الحرة مسألة تقييد حريتها؟ أية أحوال مُقيدة تفترضها وترفع عنها الصفة السياسية تلك المبادئ؟» أية تقسيمات طبقية تاريخية عميقة، امتيازات وصراعات رُسِّخَت بدلًا من أن يحسمها التسامح؟

هناك مفكرون عظماء، على مر التاريخ، يستطيع المرء أن يفكر معهم بتأنٍّ في التسامح المعاصر، مثل: إبكتيتوس وسبينوزا، كانط ومِيل، غوته وفولتير، غاندي وكينغ. لكنني أرى أن المفكرين السابق ذكرهم يصوغون السؤال المطروح فيما يخص تلك المناظرة النقدية: ما أهمية أن ننظِّر للتسامح في الوقت الحاضر؟ بصفته إحدى مسائل النقدِيْن السياسي والاجتماعي. إنهم ينادون لبحث مسألة القوة الغائبة والتاريخ والنزعات الذاتية التي روَّجت لها عمليات التسامح؛ إنهم يستوجبون اهتمامًا لـ: متى، ولماذا، وبمن، وعلى من يُمارس التسامح؛ إنهم ينظرون بعين الريبة للسمعة الواضحة للتسامح؛ ويطرحون السؤال بعد أن يؤكدوا على نحو غير محدد، دوافع أنظمة التسامح وتأثيراتها.

في الديمقراطيات الليبرالية التسامح السياسي الخاص بالأقليات لا يساوي الحرية

كل الكائنات الحية تمارس التسامح. النباتات تتحمل الانتهاكات والحرمان من الشمس والظل والماء والفضاء والغذاء. الحيوانات التي تعيش في البرّيّة تتحمل أوقات الطقس القاسي، وأوقات الجوع الطويلة والإرضاع المستمرّ للصغار. في المحيط المنزلي يتحمَّل القط الكلب الذي يتحمَّل الرضيع الذي يتحمَّل الطفل، بينما يُحدِّق الوالدانِ والشابُّ اليافع أحدهما إلى الآخر بدلًا من أن يتجاذبوا أطراف الحديث خمس مرات في اليوم.

يمكن أن يُعَدّ التسامح مفهومًا، اتجاهًا، عُرفًا، غاية، فن المغايرة، الانسجام الحسَّاس، صيغة للتعددية الدينية والثقافية، صِفة أخلاقية، مبدأ سياسيًّا، أسلوب معيشة. يبرز الأدب الأكاديمي بمفهومه الشامل عن التسامح كل تلك المقاربات للتسامح وأكثر. لكن إذا أراد شخصٌ ما أن يستوعب التسامح سياسيًّا، كونه مشكلة قوة وكونه علاقات مُنظِمة بين المواطنين والبلاد، إذن يُفهم أنه، ضمن أمور أخرى وكونه مشروعًا عرضيًّا يتم خلال خطابات تاريخية محددة، عبارة عن معايير مُعدة لغويًّا تسير وفق نسق عام.

في الغرب يبرز التسامح، في بواكير العصر الحديث، كحلٍّ سياسي للشقاق والصراع الديني الذي تنامى بعد الإصلاح؛ فنجد أن التسامح يعمل يدًا بيد مع العلمانية لتخصيص وتمييز الدين موضوعًا خاصًّا بالعقيدة والإيمان. لكن في أواخر القرن العشرين يتحول موضوع التسامح من أديان الأقلية إلى أعراق الأقلية (معتقدات وممارسات منحرفة) وفي وقت متأخر يرتبط بالأبحاث الحديثة الخاصة بالليبرالية والعنصرية والتعددية الثقافية لتصوغ موضوعاتها. هذا الارتباط يتجانس بشكلٍ مختلف مع التسامح المتفاوت ويؤمِّن المعايير التي تصوغ في المقام الأول موضوعات التسامح.

إن الجدال الدائر بشكل مُطرد حول التسامح يتعدى مرحلة أن كل إطراءٍ يخص التسامح ينبثق من طيفٍ خاص بالتعصب، أو أن مضاد التسامح يمكن أن يُراوِح ما بين الإقصاء والإبادة والاضطهاد الدمويّ. إنه يتعدى أيضًا فكرة أن التسامح يحفزه التنافر والكراهية - نحن نسامح

ما نُفضِّل أن يكون غير موجود. من ناحية أخرى، إن صور التسامح تصوغ مجالات الهويات والممارسات التي يمكن أن تظهر فقط لتُنظم أو لتوضع على مستوى محايد. من ناحية أخرى، إن بعض أنظمة التسامح تجتمع تحت مظلة مدارات معيارية كبيرة، معايير الهيمنة أو التكافؤ، التفاهم أو الخصومة، المواطنة أو الفردية. تلك المعايير تُسهم في تكوين الهويات التي تُعَدّ أسس التسامح، والتسامح بدوره يُرسِّخ المعايير في مسيرتها كإضافة.

في الديمقراطيات الليبرالية التسامح السياسي الخاص بالأقليات لا يساوي الحرية، المساواة أو الشمولية. إنها تدعم تلك المبادئ التي تكشف نطاقها غير المكتمل؛ التسامح يلج بينما تتعثر العهود الليبرالية. التسامح يعالج ما تبقى من أسس الليبرالية، يُستثنى من ذلك الانتماء أو الحقوق التي تصوغ المساواة التي تنادي بها الليبرالية بشكل متساوٍ، وتداخلها مع الثقافة التي لا يُعترف بها، وبالمعايير التي يكفلها عدم الاعتراف. في داخل الليبرالية التسامح يقوم بالمهام المتناقضة الخاصة بالقيم المحصنة والمهيمنة، وفي الوقت نفسه يقوم بحماية القيم المستهدفة والمهمشة.

هل التسامح لا يزال يُعَدّ واحدًا من المنتجات السياسية التي لا يمكن ألّا نرغبها حتى لو كنا نفهم حدودها أو حيلها؟ حتى لو كنا نعلم أن دثارها الدافئ الخاص بالحيادية والفضيلة يمكن أن يُلقى به في مستنقعات باردة من البؤس والقسوة؟ بدلًا من أن نتفق أو نختلف حول التسامح، فيمكننا أن نطرح تلك المسالة بتلك الطريقة: هل هناك عقولٌ متفتحة وخطابات أكثر تحررًا لتحليل ومعالجة تلك المسائل التي من أجلها نحتاج إلى التسامح في الوقت الحاضر؟ إذا أعدنا التسامح إلى سلوك وأخلاقيات خَيّرة يومية بشكل عاديّ، فما الذي يمكن أن يضطرنا بأن نطالب أنفسنا بتحقيق العدالة؟

هل يمكن معالجة تأجّج الصراعات في المجتمعات المعاصرة، حتى لو هُدِّئت بعدم تسييسها والتنصل منها؟ لا تزال التعددية السياسية تحمل القدرة على مراقبة التفاوت وعدم التجانس لكونها ملامح جوهرية للحياة السياسية الحديثة. إن التعددية السياسية تتطلب التخلي عن المساواة والامتثال لتنظيم ميثاق ديمقراطي، وتقاسم السلطة والمؤسسات. يمكن أن يُقال عن الحضارة: إنها تقوم على قاعدة التسامح أكثر من سفك دم الآخر. هذا لا يُسوغ للتسامح مباشرة العدل أو عدّه ميزة إيجابية للحياة الديمقراطية.

هل التسامح يسبق السياسة؟ إذن يمكن أن تكون أهميته في الوقت الحاضر في الديمقراطيات الليبرالية، دلالة على التدهور والعودة إلى أسس الحكم والتخلي عن الطموحات السياسية الحديثة. في الوقت الحاضر يدرسون التسامح في المدارس الأميركية العامة بوصفه نمطًا لمناقشة التعددية الثقافية والانقسام العنصري واختلاف الجنس والرغبات المتعددة. لماذا لا تعنينا المساواة أو الحرية؟ أو الممارسات الأخرى التي تحتاجها الكيانات السياسية الديمقراطية، مثل تقاسم السلطة؟ هل ينشأ التسامح في أفق فقدانها؟

ماذا يمكن أن يفعل المجتمع المتسامح؟

لارز توندر جامعة كوبنهاغن

من بين الاتجاهات العديدة في نظريات التسامح الجديدة التي اتجه لها مفكرون مثل ويندي براون (٢٠٠٦م)، ورينر فروست (٢٠١٣م)، ومايكل ويلزر (١٩٩٩م)، وسلافوي جيجك (٢٠٠٨م)، الاتجاه الأكثر أهمية هو الذي يتعلق بالصلة بين دراسة القوة ونوع العلاقات السياسية الاجتماعية، ويتلخص في أن المجتمع المتسامح يُمكِّن، من خلال التزاماته، من وضع معايير للديمقراطية على نحو خاص مع مراعاة الاندماج والتعددية. الاتجاه الأكثر جلاءً من بين تلك الاتجاهات ذات الصيغة النقدية للتسامح، ولكنه اتجاه حاضر أيضًا في الاجتهادات المتعددة لإرساء التسامح كفضيلة جوهرية لتداولٍ ديمقراطي، هو الذي يتبنى نقاشات الروابط بين التسامح والقوة التي قدمت رؤى عديدة مُهمة وجديدة.

تلك النقاشات أظهرت كم يكون من العسير تمييز هذا النسق الفذ إلى حد ما للمقاومة، ولماذا يمكن أن نرى، وفقًا لنزعة غير موفقة خلال النظريات الحديثة للتسامح، القوة كظاهرة أو بناء خارجي للتسامح نفسه. إن هدفي من هذا المقال أن أتناول بالنقد النمط الأخير من هذين النمطين، وأن أقترح أننا في حاجة إلى دراسة جديدة للتسامح والقوة. إلى أي مدى ولأي أسباب ترى النظريات الحديثة القوة مؤثرًا خارجيًّا للتسامح؟ ما حدود تلك الفرضية؟ كيف يمكننا أن

نطوّر منهجًا بديلًا خاصًا بالعلاقة بين القوة والتسامح، منهج يُقِرّ أن تلك القوة حقًّا لا يمكن أن تكون على نحو حقيقيّ المؤثر الخارجي للمُثل وأساليب التسامح؟

ولكي نحاول أن نولي اهتمامًا لتلك التساؤلات؛ دعونا نبدأ بتقويم كيف أن نظريات التسامح الجديدة التي وضعها مفكرون مثل براون وفروست وولزر وجيجيك، قد قدمت عناصر مختلفة للاهتمام النقدي، الذي فُهم عامة لكي يُدخل تحسينًا على مفهوم التسامح والقوة الذي اقترحته لنا الليبرالية الكلاسيكية. وطبقًا للأخيرة، فإن العلاقة بين التسامح والقوة قد صيغت على أنها قضية تعريف أو تحديد، بمقتضاها يكون هدف التسامح كبح جماح مباشرة القوة لمنع الدول والأفراد من الجور على المعتقدات والأعراف، التي تتعارض مع ما يظنونه مناسبًا لأنفسهم وللمجتمع بصورة تُفهم على نحو أشمل.

لا تتضارب النظريات الحديثة للتسامح بالضرورة مع تلك الطريقة لتأطير القضية. لا تزال، ترى النظريات جميعُها، كلٌّ بطريقتها، أن رؤية الليبرالية السلبية على نحو صارم يجب أن تُستكمل بمنهج أكثر دقة، تلك التي لا يكبح فيها التسامح جماح القوة فحسب بل يُعزز مآرب وطموحات الأقوى بطرائق يمكن أن تكون أكثر قمعًا أو أقل قمعًا، أكثر تحررًا أو أقل تحررًا. براون وفروست وولزر وجيجيك جميعهم يتفق على أن هذه الإضافة ضرورية لضبط مسألة، على نحو أفضل، كم أن التسامح يعمل في سياق ليبرالي جديد وهو الذي عُزِّزت فيه القوة عبر شبكات منتشرة من الانضباط والرقابة، أكثر منها عبر أبنية متمركزة ذات تدرج سلطوي وسياسي. إن تأكيد العلاقة الخارجية بين القوة والتسامح يجعل من العسير على النظريات الحديثة للتسامح أن توجه تلك التساؤلات، ومن ثم يمكننا القول بأن واحدًا من أهم التحديات التي تواجه التفكير فيما يمكن أن يفعِّل المجتمع المتسامح؛ يظل: كيف نضع تصورًا لمسألة قوة التصرف على نحو متسامح.

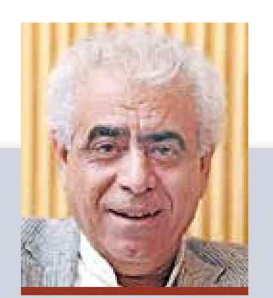
هناك رسالة مهمة للتفكير في الارتباط بين التسامح والقوة، هي أن نوضح كيف يمكن أن يكون مفيدًا لنا لو أننا أعدنا إزالة الالتباس في النظرية النقدية ما بعد الماركسية، بأن التسامح قد أصبح وسيلة لتأطير عدم المساواة كحقيقة للتعددية، التي تدعم بدلًا من أن تعوق تركيبَي الإقصاء والظلم. الخطوة الأولى في هذا الشأن هي أن نُسلِّم، على الرغم من تداخلهما في الوقت الحالي، بأن

إلى أي مدى؟ ولأي أسباب ترى النظريات الحديثة القوة مؤثرًا خارجيًا للتسامح؟ ما حدود تلك الفرضية؟ كيف يمكننا أن نطور منهجًا بديلًا خاصًا بالعلاقة بين القوة والتسامح؟

تاريخ التسامح والليبرالية الجديدة لم يكن متطابقًا؛ إذ كان تاريخ كل منهما في وضعٍ مقابل للآخر، مع تسامح يدعم قضايا الأفراد والجماعات التي يُراد منها أن تلغي أهدافًا ليبرالية أولية مقترنة بالادخار المالي والمراقبة الاجتماعية. إنه سبب مهم في حد ذاته، لمعالجة التسامح في نطاق قوته، الذي يُعرف بأبعاد العوامل المؤثرة والمفاهيم المترتبة عليه، التي بدورها تدعم على الأقل بعضًا من تجارب الألم والانتقادات.

أحاول أن أختتم مقالي مستنتجًا أن الرهان أصبح كبيرًا على نجاح النظريات الجديدة، التي تستند إلى دراسات تخلص إلى أن التسامح يمكن أن يكون شيئًا أفضل مما هو عليه في الوقت الحاضر. طالما أن التسامح يظل مصطلحًا مميزًا في التفكير في مبادئ الاندماج والتعددية، فمن الضروري أن النظرية السياسية تعطي اهتمامًا بالغًا لأوجه التسامح، التي ربما تبدو عرضية للنقاش المعاصر، لكن بالرغم من ذلك يمكن أن تغرس طاقة جديدة في السياسة الديمقراطية، وتُلهم المواطنين من كل الاتجاهات لتوسيع نطاق الاختلافات المقبولة في المجتمع.

من المهم، في هذا الشأن، أن ندرك أن الديمقراطيات من دون تسامح استباقي تدعمه ممارسات تحمُّل ومرونة، لا يمكن أن تكون ديمقراطية على الإطلاق، لدرجة أن مبادئ الاندماج والتعددية تُنمِّي فرص النزاعات والخلافات السياسية، حتى يغير هذا التنامي تصنيف القوة ومنح الامتياز. إن السياسة الديمقراطية نفسها يمكن أن تُعرف بالدائرية، تتطلب تسامحًا فاعلًا يظل مرنًا في وجه عيوبها. هناك حافز مهم للانتقال من منظور خارجي إلى منظور داخلي، مع إعادة وضع منهجنا للارتباط بين القوة والتسامح، هو تسليط الضوء على تلك الرؤية وتهيئتها لتصبح بؤرة لنقاشات جديدة، حول قضية: ماذا يمكن أن يفعل المجتمع المتسامح حينما يناضل ليكون أكثر نبلًا وأكثر قوة مما هو عليه في الوقت الحاضر؟



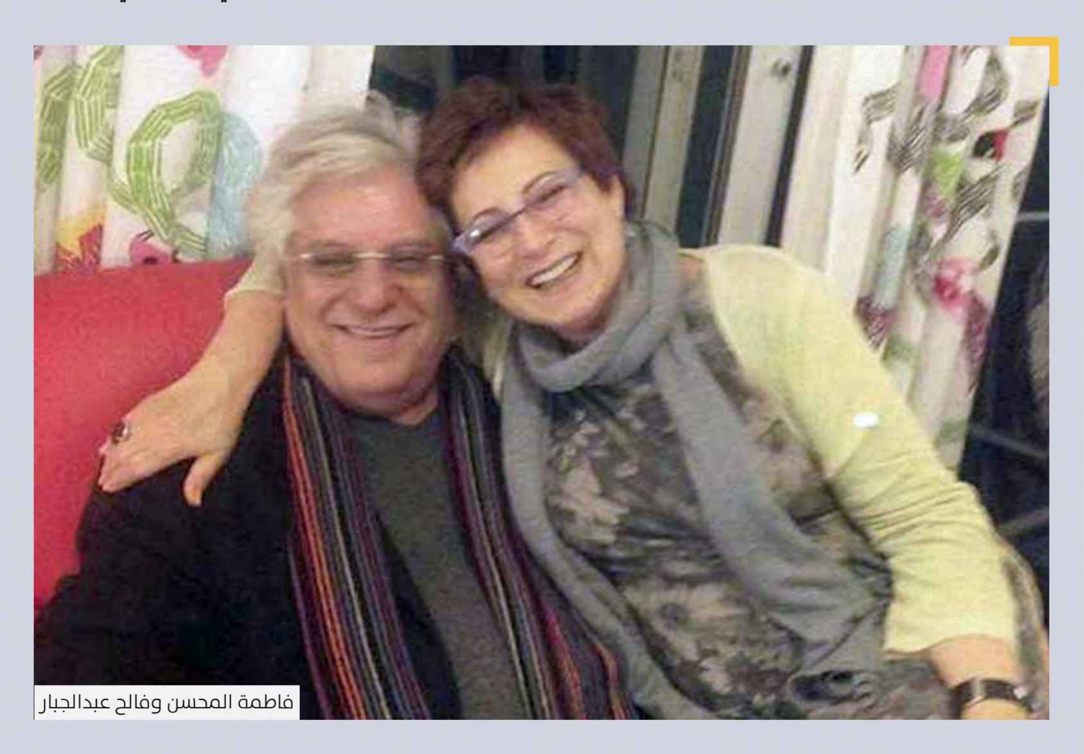
شوقي عبد الأمير
كاتب عراقي

أين الحياة التي أضعناها في العيش؟

قراءة في «الرحلة الناقصة» لفاطمة المحسن

المذكرات مفردة تمثل نوعًا من «التسوية» لتسمية نوع أدبي مهم وهو إعادة كتابة الحياة، نقلها إلى اللغة بما يتضمن ذلك من انتقاء أو نسيان أو حذف أو إعادة صياغة. إنما مفردة المذكرات تتحدد بالذكرى وليست الذكرى وحدها ما يتحكم بمثل هذه النصوص، ولهذا لا نجد مذكرات تشبه أخرى لا لأن حياة كل كاتب تختلف عن سواه، ولكن لأن علاقته بالماضي وطريقته في نقله إلى اللغة وجرأته تتفاوت وتختلف كثيرًا بين كاتب وآخر.

فاطمة المحسن اختارت أسلوبها الذي يبدأ بالعنوان «الرحلة الناقصة». هي إذن رحلة لم تصل أو أنها وصلت من دون أن تدرك غايتها، وهي في آخر الكتاب كما يحلو لها أن تسمي الفصول بـ«موتيف» تتطرّق إلى العنوان من دون أن تفصح تمامًا: «كتبت مذكراتي بعد مرضي وأهديتها



فاطمة المحسن وفالح عبدالجبار

إلى فالح عبدالجبار كان عنوانها «الرحلة الناقصة»، سألني: لماذا هي ناقصة؟ كنت على ثقة بمعرفته قصدي، ولكنه رفض أن تخلف رحلتي موعدها، وما كنت أظن أنه هو الذي سيتركها على نقصانها. رحلة عمر معه فكيف لي أن أتذكر الآن نتفًا منها». وفالح عبدالجبار الجميع يعرفه هو الباحث السوسيولوجي السياسي العراقي مترجم «رأس المال» لكارل ماركس، وهو رفيق فاطمة المحسن وزوجها الذي رحل قبلها.

لكن بعد قراءة الكتاب ينسحب مفهوم الرحلة الناقصة على دلالات أوسع، وليس بالضرورة رحلة الحياة الزوجية والعاشقة مع رفيق الدرب والعمر؛ لأن كليهما فاطمة وفالحًا كانا رفيقين شيوعيين، وأن رحلتهما معًا في تجربة الحزب الشيوعي هي الأخرى ظلت ناقصة؛ بسبب تركهما للحزب من ناحية، ونهاية الحزب المأساوية على الساحة السياسية العراقية من ناحية أخرى، وهذا ما تتطرق إليه فاطمة بمرارة وصدق وتفاصيل مذهلة، تكشف عنها امرأة مناضلة أعطت الحزب أغلى ما في حياتها: شبابها وأدبها وعائلتها من دون أن تصل معه إلى سلام أو إلى بر الأمان كما يقال.

تكتب فاطمة المحسن سنواتها بلغة شفيفة ذات بعد شعري وانكسار أنثوي في غاية الجمال، «حياة أشبه بومضات رحيل وتجوال سريع مثل ساعي بريد أضاع العناوين وفقد ذاكرته. كنت أجهل أن كل المدن تعز على الهاربين من أوطانهم لأننا دغل الحقول، زائدون على العالم ونملك في غدونا ورواحنا جدرانًا متصدعة ما إن تنخرها بأصابعك حتى تتهاوى...».

أو عندما تنظر باتجاه العراق من إحدى جبهات المنفى تتدفق لغتها بعذوبة وتلقائية ساحرة، «تبقى مغادرة الأماكن الأولى اقتلاعًا لا يدرك فداحته حتى الذين يعيشون تفاصيله، ربما هو غفلة عن فراغ تجوب فيه المطارح الغريبة بحثًا عن مستقر، تقول لنفسك أنت حرّ من عبودية توطن عليها أهلك.. ستكون لك ذاكرة تشبه الغياب الذي أنت فيه ولا تشبه نفسها، فهي تدور مثل بندول بين جهات لا حدَّ لها، كلما تدخل بيتًا تشعر بالألفة معه، ترى بيت أهلك الأول يلوح كراية مثقوبة في هجير العراق وأنوائه. ماذا لو

في استعراضها هذه اللحظات المريرة والمهينة وبخاصة عندما تركوها عارية، تكشف (فاطمة المحسن) عن بعض نقاط ضعف الضباط المشرفين على عملية التعذيب

كان كما أردت في الماضي بيتًا يشيخ مع جسدك وروحك تترك على أرائكه بقايا أطعمة ونتف أحاديث وصورًا يغبش الوقت ألوانها؟ تلك المراكب كلها التي أغرقتها كي لا تصل العراق تبقى تؤشر لك بين ضباب البحر مثل أشرعة هائلة، هل كنت هناك تحت هذه الشمس الحارقة تهرول كي تستبدل حياة بأخرى...».

هذا هو السؤال الجوهري الذي يحمله المنفيُّ على ظهره كحقيبة غير مرئية ولا يريد له جوابًا؛ لأن الجواب يعني نهاية الرحلة. تتوزع رحلة فاطمة المحسن محطات عدة بعضها في المدن، وأخرى بين الأصدقاء في المقاهي والسهرات، وكذلك وبالأخص تجربة السجن والتعذيب التي واجهتها في العراق قبل أن تختار الرحيل.



النتيجة التي آل إليها يوسف الصائغ

تتوقف فاطمة عند أسماء مهمة في الشعر والصحافة والسياسة العراقية وأغلبها من رفاقها في الحزب الشيوعي وزملائها في جريدة «طريق الشعب»، وتذكر أحداثًا تارةً كما تسجل انطباعاتها تارةً أخرى عن شخصية كل منهم وفق رأيها فيه وفي شعره أو مواقفه السياسية، ومن بين هؤلاء شهادتها عن الشاعر يوسف الصائغ الذي كان مسؤولًا في جريدة الحزب «طريق الشعب»، وانتهى به المطاف أن يمتدح صدام حسين بقصيدة ويترك الحزب. وهنا تحاول فاطمة أن تشرح هذه السيرورة في انهيار يوسف الصائغ في أكثر من موضع، «كنا في غرفة تحوي المجموعة الأكبر من المحررين والرسامين يزورنا يوسف

الصائغ كل يوم. يوسف الذي يدخل حكايتنا وينسل منها، ثم يعود إليها مثل التواريخ المثقوبة كلها في جراب الثقافة العراقية، ثقافة شفت تحت مطارق العنف. يأتينا بأسرار سكرتارية التحرير وينثر الكلام والوشايات. شاهدت حبيبته التي قتلها البعثيون في مطعم فوانيس عندما قدمها متباهيًا، هي المهندسة إلهام شابة تبدو قوية الشخصية والبدن. كانت تلك الكلمات بمثابة صك غفران لخيانته الزوجية، فأنا أعرف زوجته. يوسف الذي هرع إليّ مع سلوى زكو يوم خروجي من السجن وكان الدمع يفيض من عينيه، كلمات النضال تبهره مثل طفل يكتب وشجو صورة الشيوعي في ذهنه... قلت له: يجب أن ترحل فأنت لا تحتمل اختبارًا كهذا (السجن) لكنه رفض... عندما أرسل سرًّا إلى بيروت قصائدَ الرثاء التي كتبها إلى حبيبته التي ماتت تحت التعذيب، كان يوسف يسير على حبل مشدود لا يعرف على أي جهة تنزلق قدماه، فقد تركوه في المعتقل مقيدًا على كرسيّ بعد أن عَرَّوْه وعصبوا عينيه وعذبوه وأهانوه...».

> إن رحيل فالح عبدالجبار، وفي هذه المرحلة من رحلة الحب والمنفى والنضال، شكل الحدث الأكبر والأكثر تأثيرًا في حياة فاطمة المحسن

بعد هذه المشاهد نعرف النتيجة التي آل إليها يوسف الصائغ، والقارئ يجد في الوقائع والأحداث الكثيرة التي تذكرها فاطمة نوعًا من التفسير المقنع للبعض، إن لم يكن تبريرًا لـ«سقوطه» كما كان يقال في لغة النضال يوم ذاك، حتى إن فاطمة تبوح لنا بسر في علاقتها مع يوسف، كيف أنها استلمت منه رسالة غزلية وهو الأمر الذي فاجأها، فهي لم تكن ترى فيه أكثر من زميل ورفيق «أرسل لي قصيدة غزل ركيكة ويوسف ضليع باللغة والتفعيلة فظننتها من مرافقه، فأجبته بكلمات مختصرة ولكنها قاسية فردّ علي بجملة واحدة ندمت بعدها على فعلتي (حرام ما تشوف عيونك)...».



كثيرون هم الأصدقاء الشعراء بالأخص الذين تتطرق إليهم فاطمة خاصة تجربة «رابطة الكتاب والفنانين والصحفيين»، التي تشكلت ببيروت بمعية سعدي يوسف، وفاضل العزاوي، وصادق الصائغ، وفالح عبدالجبار، ومخلص خليل، وزهير الجزائري، وعصام الخفاجي وسواهم. كان الحزب الشيوعي يدير هذه الرابطة سرًّا وعلنًا ويلبّي طلباتها، وكانت له دالة على منظمة التحرير الفلسطينية وياسر عرفات. كانت هذه الرابطة محاولة لدحض فكرة الإبعاد التي يعانيها مَنْ أُرغِموا على الانقطاع عن محيطهم وجمهورهم، أو لعلها نتاج الفزع والشعور بالخوف من فقدان البوصلة والحاجة الماسة للرد على ثقافة السلطة وقد عُقِدَ مؤتمرها الأول عام ١٩٨١م.

تجربة نضالية مريرة

إن المنعطف الحاد في رحلة فاطمة هذه، هي التجربة النضالية المريرة التي عاشتها داخل الحزب الشيوعي، وهي في هذا الكتاب تقدم شهادة في غاية الأهمية والجرأة عن حال مناضلي الحزب، وسياسة القيادة، وعنف الرعب والتعذيب في سجون البعث، «لم يكن الموقف الذي تلبسني في السجن محض إيمان بمبادئ كنت أدافع عنها من هوس محق الشيوعية، بل كان يكتنف هذا الموقف أيضًا عناد شخصي أو شعور بكرامة حاول رجال الأمن سحقها، فلحظة تلقيت الضربة الأولى على معدتي تقيأت من شدتها وأنا صاحبة الجسد الضعيف المرتجف بين أيديهم.. كنت أفكر أن أرد الإهانة باليأس المطلق من النجاة، لعل نقطة ضعف السجين ساعة التعذيب هي تفكيره بالنجاة. فهو يفتح كوة أمامهم لتحطيمه جسديًّا ورُوحيًّا».

وهي في استعراضها هذه اللحظات المريرة والمهينة، وبخاصة عندما تركوها عارية، تكشف عن بعض نقاط ضعف الضباط المشرفين على عملية التعذيب، وكيف أنهم لا يملكون ردًّا عن سبب فعلتهم هذه سوى أنهم مأمورون، «أنا عبد مأمور» يردد ضابط التعذيب ليغسل «ضميره» بهذا المحلول الاستعبادي الرخيص.

المهم في هذه التجربة الرهيبة أن فاطمة رفضت الاستسلام ولم توقع أي ورقة «براءة» أو اعتراف، وخرجت من السجن مرفوعة الرأس، لكن الأمر الأدهى الذي ربما كان السبب وراء تركها الحزب هو ما ترويه في موقع آخر من الكتاب، «كل تلك الأخطاء والخطايا التي رأيتها بأم عيني لم تثنني عن معتقداتي، لولا تلك الفاصلة المهمة التي شهدتها في الأيام الأولى لخروجي من السجن. كان جسمي شبه محطم وأنا مستلقية وأمامي التلفزيون يبث أخباره، ذهلت حين شاهدت صدام حسين يتسلم جائزة خوزيه مارتيه من فيديل كاسترو. ها هو بطل أحلامي الثورية بلحيته وبدلته الكاكي يضع الوسام على صدر صدام حسين فيلتفت السيد النائب (صدام) لينظر في عيني وعلى وجهه تلوح نصف ابتسامة. هكذا خُيّل إليّ وأنا ألمح كيف تتجمع ضحكة الشماتة في زاوية شفة صدام السفلى، وهي تميل إلى اليسار ليطلقها قهقهات بوجهي. كانت تلك اللقطات كافية كي تصيب مني مقتلًا، فقد عرفت أن ابتسامته نجحت في ما عجز عنه رجال أمنه. غُبش هذا

> **مشهد لـ«بطل أحلامها» (فيديل كاسترو) يتوج جلادها وقاتل رفاقها المناضلين بأعلى وسام شيوعي كوبي، أطاح بجبروت مناضلة لم تثنِها لا الإهانات ولا التعذيب ولا السجون والمعتقلات الرهيبة**

المشهد بدموع حجبت عني الرؤية وما يشبه الغصة، كنت أطردها بالتنفس من حلقي».

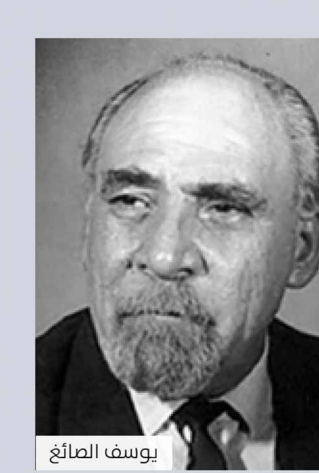
يا له من مشهد، من اعتراف، من شفافية وعذوبة في اللغة، ومن ذكاء في التقاط أطراف المشهد الذي لم يكن سوى بضع دقائق على شاشة تلفزيونية أطاحت بجبروت مناضلة لم تثنِها لا الإهانات ولا التعذيب ولا السجون والمعتقلات الرهيبة، لكن مشهدًا لـ«بطل أحلامها» القائد الكوبي كما تصفه بلحيته وبدلته الكاكي يتوج جلادها وقاتل رفاقها المناضلين بأعلى وسام شيوعي كوبي، وهي تعرف كيف تصف تلك الابتسامة القاهرة لصدام التي تميل «يسارًا» على شفته السفلى.

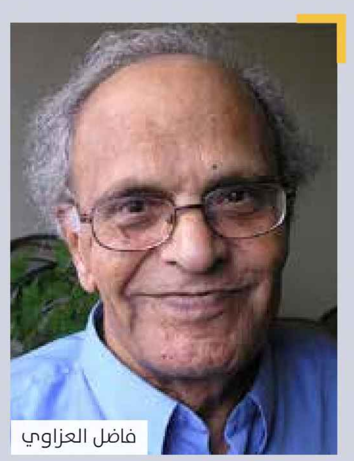
هنا تختصر فاطمة المحسن بطريقتها تجربة مريرة عاشها الحزب الشيوعي وهي «الجبهة الوطنية»، التي عقدها الحزب مع صدام حسين في السبعينيات من القرن المنصرم، وانتهت بتصفية الحزب وهروب القيادات إلى المنافي، بعد أن سُحِقَ المناضلون في المراتب الأولى.

لكن ذروة الغصة التي أشارت إليها فاطمة تدركها عندما تقول: «عندما أستحضر هذه التجربة المؤلمة اليوم أراها حماقة ارتكبتها بحق نفسي، ربما معرفتي بمقدار ضعفي وأنا الخائفة من الأشياء كلها في حياتي، ما دفعني لمغامرة الصمود التي لا تعني لدي اليوم سوى القسوة والفظاظة التي تقود إلى مازوشية نرتكبها بحق أجسادنا وأرواحنا، لعلها الوجه الآخر لإرث الضعف والخنوع الذي توارثناه، فالأمن العراقي وقتها لم يطلب سوى توقيعي أو إعلان التخلي أو البراءة من الحزب. أقول لنفسي اليوم: وما الضير لو وقعت وخرجت مبكرة من الجحيم؟ ربما لأني من بلد التوابين الذين يجلدون ظهورهم ورؤوسهم أمام الملأ

ليقولوا عن الظالم كم هو سادر في ظلمه؛ لذا كتب الشيوعيون هذا التأريخ المرير مقايضين به أجساد أناسهم بمجد لا يساوي قبضة الريح.

لو قرأ الروائي الجزائري الراحل الطاهر وطار الذي كتب رواية «الشهداء يعودون هذا الأسبوع»؛ لعثر في هذه الشهادة على كنز عظيم يقدمه للشهداء الذين أعادهم إلى الحياة في روايته ليروا ماذا جرى بعد رحيلهم.


يوسف الصائغ


فاضل العزاوي

مدن الوطن ومدن المنافي

في رحلة فاطمة المحسن محطات أخرى مهمة وهي المدن، مدن الوطن ومدن المنافي. في الوطن لا تذكر سوى مدينتين: الناصرية، مسقط الرأس، وبغداد «عاصمة العمل والنضال والسجون». وفي المنافي تأتي بيروت ولندن ودمشق وطهران كمحطات لكل منها طعمه ودروسه. أما الناصرية «فهي مدينة سياسية فيها نشأ الحزبان الشيوعي والبعثي، فانقسمت العوائل بينهما. أخوالي يختلف معتقد كل واحد فيهم؛ فأكبرهم كان بعثيًّا، بينما أصغرهم كان شيوعيًّا.. لم أعش في الناصرية سوى مدة قصيرة بعد أن نقل والدي وظيفته إليها وقبلها جلنا في بلدات كثيرة. أحب هذه المدينة لأنها تخص جدتي وأمي، وهذا يكفي لكي تكون لي شراكة مع ماضيها الأثير».

لكنه إن كانت تحب أمها وجدتها فقد عرفنا إلى أي مدى كانت تكره والدها، على الرغم من أنها تعترف أنه لم يكن قاسيًا عليها رغم نشاطها الحزبي الذي كان لا يميل إليه، ورغم حريتها في ارتداء الملابس القصيرة، ولهذا لا تستطيع أن تفسر سر كرهها له بهذا الشكل.

أما بغداد فهي المدينة/ الجبهة، جبهة المواجهة الأولى مع الحياة وهي مواجهة دامية شاملة على كل الصعد؛ في العمل كمحررة لصفحة المرأة في جريدة «طريق الشعب»، وكمناضلة حزبية في صفوف الحزب الشيوعي، وكناشطة نسوية على صفحات الجرائد وفي المنتديات النسوية، وكمثقفة وكاتبة بين الأقلام الشابة، التي كانت تزهو بها بغداد في سنوات الستينيات. كل هذا بدأ في بغداد. إنها المدينة التي تعمدت فيها فاطمة المرأة الصحفية المناضلة والمتمردة، وفيها دفعت أقسى الأثمان حتى اضطرت إلى مغادرتها مع العديد من رفاقها بعد أن انتهى حلم «الجبهة الوطنية»، واستفاق الرفاق على شاطئ بحيرة من الدماء.

لكنها وبعد منفى دام أكثر من ثلاثة عقود عادت إليها، فكيف رأت عاصمتها؟ تجيب: «في الليلة الأولى التي حللت فيها ببغداد فارقني النوم وكنت أضع رأسي بين أعمدة الشرفة؛ كي أرى الخربة التي تطل عليها غرفة الفندق، لا يمكنني التخمين إن كان البيت الذي أراه أمامي قد تعرض إلى قصف أم إن رافعة حطمت أركانه، لم يبقَ سوى فناء وغرفة وكومة أحجار. كانت إحدى لحظات الذهول التي انتابتني عند عودتي إلى العراق، اكتشفت أن بغداد التي عشت فيها منذ أن أنهيت دراستي الابتدائية لم أكن إلا طارئة عليها ولم أعرفها يومًا. قطعت خيط طفولتي الجنوبية ولم أعد بغدادية حتى. كانت بغداد هناك لأهلها الذين هم ليسوا أهلي ولا كانت مكانًا انتميت إليه ولا كنت بحكم انتمائي العائلي جنوبية أيضًا، فأنا لا أتكلم لهجة الجنوب، ولا أشعر أنني من الجنوب مثلما لم أشعر يومًا أنني من العاصمة. لم أكن في شبابي الأول أعي نكرة الانتماء إلى المكان، فالأرومة الشيوعية وحدها تشعرني بانتساب ما، ربما إلى ذلك العالم الشائع الذي لا تحدّه حدود، أخوة الطبقة

التي نريد لها الانتصار، نشيد الأممية الذي أحفظه عن ظهر قلب. فملأ قلبي رعشة وفرحًا خفيًّا وأنا أردده مع الرفاق، وأرى من خلاله تلك الجموع التي تعبر القارات الخمس متجهة إلى الشمس».

ليس هناك أوضح من هذه الشهادة على عمق الانتماء الأيديولوجي، بحيث يحل محل الأرض والعائلة واللغة والوطن بكل حضوره.. لا الناصرية ولا الجنوب ولا بغداد وهي البلاد التي عرفتها قبل المنفى تشكل انتماء لامرأة في مطلع العمر، بل هي الأغنية الأممية، والنشيد العالمي الشيوعي يصير أرضًا ووطنًا عالميًّا.. إن مثل هذه الحالات المتطرفة في الانتماء السياسي الأيديولوجي كانت معروفة في جيل الشباب في منتصف وأواخر القرن العشرين في العراق، وهي بحاجة إلى وقفة أطول لفهمها ودراسة نتائجها وأشكال استمرارها.

بعد بغداد تأتي بيروت بين مدن المنفى المهمة التي امتازت بخصوصية تفردت بها في رحلتها، فقد عرفت فاطمة بيروت قبل أن تلجأ إليها في منفاها وهي التي تقع «في الطريق بين بغداد ولندن، مثل فاصلة لها أن تكون طارئة أو تتوسط بين مزاجين مختلفين أو هي على ما هي عليه لا تدعو إلى ما يوحي بكونها دار إقامة، ربما بسبب صيتها السياحي أو جمالها الحميمي مثل علبة حلوى أو هدية من رجل مغروم، كما يسمي أهلها العاشق، أو ربما بسبب حربها المعلقة على وتد يرخيها ويشدها إلى الأقصى. أتخيل هذه المدينة تعيش مغامرة الحرب وكأنها ستقع للتو، وتجهلها كأنما لن تحدث أبدًا. لعلها لا تصدق وجودها كي تلغيه، فهي هشة حيث لا يدركها الثبات».

وفاطمة تعرف بيروت جيدًا وكما ذكرت في شهادتها أنها لا تشعر أنها في مدينة للإقامة، بالرغم من سحرها وبحرها وحريتها وكيف أنها «مشرقة ومطواعة وتشعر المقيم من الأجانب والعرب فيها بما هو ضائع بين صورتين متداخلتين، الشرق والغرب، تجد المرأة الأشياء التي تفتقدها متخففة من الأسئلة التي تلاحق خطواتها. تتكثف في بؤبؤ العين لحظات سعادة ونشوة وأنت تجلس في مقهاك المفضل في زاوية مطلة على بحر رائق تتناول قهوتك وتطالع كتابًا... لعلك تشعر أنك هنا منذ أمد بعيد...».


فيديل كاسترو

بالطبع ليست هذه الصور فقط هي التي عاشتها فاطمة في بيروت، فقد عاصرت فيها في سنوات السبعين من القرن الماضي الحرب الأهلية وعاشت ضراوتها في حي الفاكهاني في بيروت، حيث كان الحزب الشيوعي «ضيفًا» هناك على المقاومة الفلسطينية، وفيه تعرفت إلى جَمْع كبير من الرفاق والشعراء حتى احتلال بيروت من الجيش الإسرائيلي، وخروج منظمة التحرير ومن معها من مقاتلين وضيوف... وبيروت أيضًا العودة بعد سقوط الدكتاتور صدام حسين حيث كانت مع زوجها فالح عبدالجبار في لندن، وقد انتقلا للإقامة ببيروت، وهنا تجددت هذه المدينة بوجه أكثر رضاء واسترخاء، وبخاصة أن دوامة المنافي قد هدأت بسقوط صدام حسين، وتجربة العودة إلى العراق دون الإقامة فيه، بل في بيروت حيث أسست مع زوجها فالح عبدالجبار مركز الدراسات العراقية... وبيروت أيضًا الصدمة الكبرى في الصراع مع مرض السرطان الذي واجهته ومعها فالح عبدالجبار ببطولة، واستطاعت أن تنتصر عليه بالرغم من عودته بشكل آخر، إلا أنها ما زالت تقاوم بحب مثالي للحياة واعتناق عظيم للأمل.

ثم إن هناك دمشق الحبيبة، العاصمة التي يحبها المنفيون العراقيون لجمالها وطيبة أهلها والاحتضان السياسي الذي لقاه الهاربون من عسف نظام صدام حسين، «كانت دمشق مثل هدية تلقيتها في حياتي، بساطة روحها الشرقية وعذوبة مناخها وتلك الحرية التي استشعرتها وأنا أجوب شوارعها وحيدة دون ارتباطات بزواج أورثني الشقاء والألم. وجدت في دمشق دون المدن كلها التي مررت بها حلم العودة الوحيد إلى الوطن... كان وقت دمشق كريمًا ويدها مباركة مسحت على رأسي، ومحت عذابات ووحشة وغربة كنت استشعرتها في بودابست.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



محمد بنيس والأفق الشعري

من «هذا الأزرق» إلى «يقظة الصمت»

نور الدين محقق ناقد مغربي

يحضر الشاعر الألمعي محمد بنيس في مختلف دواوينه الشعرية بقوة الشاعر الرائي المجدد، وهو في عمله الشعري يبحث دائمًا عن تحقيق ثقافة جديدة ومتجددة باستمرار. وقد صدرت له مجموعة من الدواوين الشعرية الفاعلة، نذكر من بينها ديوانه «يقظة الصمت» الذي صدر في عام ٢٠٢٠م عن دار «توبقال» للنشر، الذي حاول من خلاله أن يتحدث لنا عن ثيمة الصمت في تجلياته الناطقة بالحياة، هذا الديوان الذي يحتوي على مجموعة من القصائد الشعرية التي تلج بنا إلى «ليل الحروف» مسلطة عليه أضواء النهار الشعري المشرق والنابض بذبذبات الكينونة الفاتنة، محاولًا من خلال كل ذلك تأسيس «بلاغة مضادة» للسائد بامتياز.

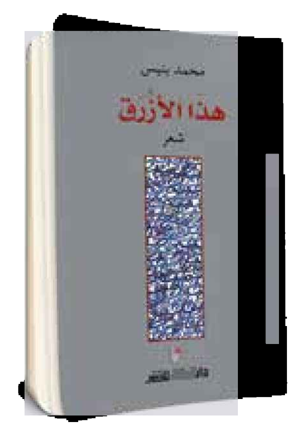
وإذا كان محمد بنيس قد دخل إلى منطقة الحديث عن عوالم الحياة اليومية، وعن سبر أغوار النفس الإنسانية في هذا الديوان، فإنه قد استطاع أن يغوص في شعرية اللون الأزرق لكونه معبرًا عنها في ديوانه الشعري السابق «هذا الأزرق» الذي صدر سنة ٢٠١٥م لكنه بقي محافظًا على استمراريته عن طريق حضور قصائده في دراسات أكاديمية وفي أبحاث نقدية رصينة تكتب عنه من حين لآخر، كما أنه يحمل في داخله شعلة الاستمرار والبقاء والانتقال من لغة إلى أخرى، وهو أمر جعلنا نفرد له هذه الدراسة.

في كتابه الشعري «هذا الأزرق» يلج بنيس إلى رحاب فضاء اللون الأزرق بكل حمولاته الدلالية العميقة باحثًا بمحبة في تموجاته الكبرى عبر قارات الشعر والفكر معًا. إنه هنا ذلك الشاعر الغواص الذي يبحث في الأعماق الشعرية عن الدرر. تلك الدرر التي نجد أن الآخرين لم ينتبهوا إليها وإلى جماليتها الشعرية المتعالية، وذلك لأن في عملية الانتباه يكون الحدس الشعري العالي حاضرًا بقوة. من هنا، فإن الشاعر محمد بنيس، وهو ينطلق بكل عنفوان الشعر نحو «هذا الأزرق» يكون ذلك الربان الشعري الذي يكتشف مناطق شعرية جديدة، ومن ثَمّ يؤسس فيها «ثقافة جديدة»، هي ثقافة البحث والسؤال، ثقافة الجمال والمحبة وثقافة البعد الإنساني المنفتح على ثقافات العالم، القديم منها والحديث؛ لكن الحداثي بامتياز.

هكذا نرى أنه في كتابه الشعري «هذا الأزرق» يُشير إلى هذا اللون الشعري الشفاف، لكن الموغل في الكثافة الرمزية، باسم إشارة دالّ هو «هذا». وفي عملية تعيينه، يقربه منا، ويقربنا منه في لغة شعرية عالية المستوى. كما هو شأنه دائمًا. لغة شعرية عميقة جدًّا، لا يمكن الإمساك بها بسهولة. لكن مع ذلك يمكن الوقوع في سحرها الشعري الأخاذ بكل الطرق الممكنة، طرق التلقي الشعري العميق.

البعد الشعري وهبة القصيدة

يبدأ الشاعر محمد بنيس كتابه الشعري «هذا الأزرق» بتحديد العلاقة التي تربط بينه وبين هذا اللون السحري الفاتن. وهو على الرغم من كون هذه العلاقة قد غاصت في وجدانه واحتلته، فإنّه لا يدري، بل لا يذكر متى نشأت، وأين تمت. إنها علاقة أبدية بشكل من الأشكال. تلك العلاقة التي تجعل من الوجدان أثرًا لها، ويجعل منها الوجدان أيقونة شعرية له. يقول الشاعر محمد بنيس في هذا الصدد ما يأتي: «لم أعد أذكر متى جاءني الأزرق/ وتحت شجرة الصمت ظل يهدل». (محمد بنيس، هذا الأزرق، شعر، دار توبقال للنشر. الدار البيضاء- المغرب. السنة ٢٠١٥م. ص٩ إضافة إلى بقية الاستشهادات).



يرتبط هنا حضور الأزرق الذي تحول من لون إلى كيان، بعملية الصمت. فحين كان الصمت يبني شجرته السامقة، كان الأزرق يتكلم معلنًا عن حضوره الرمزي القوي بكل العنفوان. وحين كانت الشجرة بصمتها الأخضر تملأ المكان، كان الأزرق هو الذي يملك سلطة الكلام ويهيمن على سحره بشكل كلي. ذلك أن للكلام

سلطته الشعرية، وهو يعلن عن وجوده في ظل شجرة الصمت التي كانت تحيط به بكل أغصانها. إن محمد بنيس هنا، ينطلق من بُعد فكري قوي، يربط فيه بين ثنائية الصمت والكلام، ومن خلال عملية الربط الفكري هاته، كان يحلق شعريًّا في الأعالي ليمنحَ الأزرقَ ظلالًا خضراءَ. إنه كان يجعل منه لون الحياة الصافي العميق، بل أبعد من ذلك، لقد كان يربطه بالأرض رغم ارتباطه في الميثولوجيات الرمزية بالسماء؛ ذلك أنه قد استطاع بحس، شعري قوي أن يربطه بالعمل، بثياب العمل وبالعمال، وهم يرتدون الأزرق، ويصنعون الحياة من خلاله.

يقول الشاعر في هذا الصدد ما يأتي: «لكن بذلة ذلك العامل وهو في الصباح الباكر يركب دراجته كانت الأثر». بالفعل، إن الأثر هنا هو أثر أرضي بامتياز، لكنه يتحول إلى أثر شعري يتجاوز المستوى الأرضي ليحلق مثل طائر أسطوري في سماوات المجازات والاستعارات الزرقاء الكبرى. إن الشعر هنا، وهو يرتبط بالأرض، فإنه يحول هذه الأرض من خلال استعاراته هاته وبعده الرمزي العميق إلى «أرض سماوية» بتعبير الصوفي الكبير محيي الدين بن عربي، وهو ما يعلن عنه الشاعر محمد بنيس نفسه، حين يخبرنا بكونه قد تحول بفعل رؤية هذا الأثر الأرضي إلى «شعلة»، وأن «زرقة بكل غموضها امتدت/ في حدقة العينين». طبعًا، إنّ «هذا الأزرق» الفاتن في غوايته لم يكن غريبًا عن الشاعر بتاتًا.

إنه كان يرتبط به ارتباطًا روحيًّا كبيرًا. كان «هذا الأزرق» الرمزي يسكن في أشعاره، ويغوص في قلب قصيدته. بل إنه، أي «هذا الأزرق» الرمزي، وهو يغوص في الشعر قد تحول إلى «هواء قريب من الأنفاس» على حد تعبير الشاعر نفسه. أما تجليات «هذا الأزرق» فقد كان يتجلى في كل شيء كان يحيط بالشاعر؛ لأنه كان في العمق ينطلق منه ويتوحّد به. إنه يسكن في الداخل وينطلق من هذا الداخل إلى الخارج بكل البهاء الشعري الممتد



في فضاءات الرمزية القصوى. من هنا، فإن الشاعر كان يأخذ «هذا الأزرق» ويرتحل به بعيدًا في كل آفاق التخييل الشعري ومُنعرجاته، في كل مراياه ومتاهاته التي لا تحد أيضًا.

البعد الشعري وتحولات الكينونة

الحيرة وليدة الشعر، والشعر ابن للحيرة؛ ذلك أن الشعر حين يسكن قلب الشاعر يجعل منه كائنًا حائرًا بامتياز. إنه يحوله إلى كائن يحمل وردة السؤال، وهو يرتحل إلى فضاءات جديدة. كما أن الحيرة وهي تتمكن من قلب الشاعر، فإنّها تجعل منه كائنًا شعريًّا متوثبًا باستمرار، وراغبًا في عملية القبض على الكلمات. وإذا كان الشاعر ألمعيًّا في تفكيره، فإنه يحول شعره إلى سؤال دائم في الكلمات وحول الأشياء. من هنا، فإن الشاعر محمد بنيس، وهو شاعر الأسئلة، قد جعل من اللون الأزرق في كتابه الشعري القوي «هذا الأزرق» محط اهتمامه. اهتمام فكري واهتمام شعري. هكذا حمل وردة السؤال معه، ذاهبًا باحثًا عن سحرية هذا اللون الأزرق وعن الجاذبية القصوى المبثوثة فيه.



يقول الشاعر محمد بنيس في هذا الصدد ما يأتي: «ما كان حيرني هو أن الأزرق غريب بين الألوان في كلام العرب شعرًا ونثرًا». وحين أدرك ذلك، كان عليه من أجل أن يبلغ غايته في معرفة اللون الأزرق، أن يرحل بعيدًا عبر الخيال، ويغوص في متاهات الأكوان، وأن يكون مرشده في ذلك أبا العلاء المعري، شاعر الفلاسفة وفيلسوف الشعراء، وفي «مجالس الجنة» هكذا أطلق عليها الشاعر، التقى اللون الأزرق في مختلف تجلياته الرمزية، وهو يتمظهر في قصائد الشعراء، بدءًا من شعراء الجاهلية ووصولًا إلى شعراء الأندلس. رحلة شعرية عميقة في كل من الزمان والمكان معًا، بغية تشييد متخيل شعري باذخ الزرقة. وبعد كل هذه الرحلة الشعرية الموغلة في الجمال الرمزي المرتبط بالشعر، وفي عملية تناصية تركيبية عاد الشاعر إلى كونه الشعري الخاص، وتكلم عن الأزرق كما ينبغي الكلام. هنا، في هذا الكلام الشعري، يلتقي الحضورُ الغيابَ، ويعانق الفراغُ الأمكنةَ، ويستقر بها في ألق ممتد إلى ما لانهاية. إنّ الأزرق هنا يحقق هذا التقاطع المحض بين التوحد وبين انتباه الحواس، وهو يتحقق خارج الشك واليقين معًا؛ يتحقق شعريًّا في منطقة البرزخ الكوني الهائل.

محمد بنيس وهو ينتقل من رحاب «هذا الأزرق» إلى فضاء ديوان «يقظة الصمت» يستمر في البحث الشعري العميق عن جاذبية شعرية الكتابة الشعرية ويؤسس لتجلياتها باستمرار

الكلام الشعري وينابيع المدى الأزرق

الشعر يتجدد بالتنويع، وفي غياب التنويع الشعري، يظل الشعر مُنحصرًا في إطار شعري معين حتى يموت. من هنا، فإنّ التنويع هو رئة الشعر الحقيقية. تلك الرئة الأسطورية التي يستمد منها هذا الشعر أوكسجين الحياة، ويحولها إلى كلمات مشرقة في الوجود الإنساني، تتحول بدورها إلى هواء رمزي يمنح المتلقي حياةً أخرى، ويدفع به إلى تأويل الاستعارات الكبرى التي نحيا بها جميعًا. من هنا، فالشعر بوصفه استعارة، يخلق عالمه ويشيده بشكل رمزي فاتن ومثير. من هنا، فإنّ الشاعر محمد بنيس لم يكتفِ بتتبع أثر اللون الأزرق والاحتفاء به شعريًّا، وإنما غاص في تفكيك بنياته الرمزية وشيد من خلاله كونَه الشعريَّ ضمن متخيل شعري مُوغل في الحداثة.

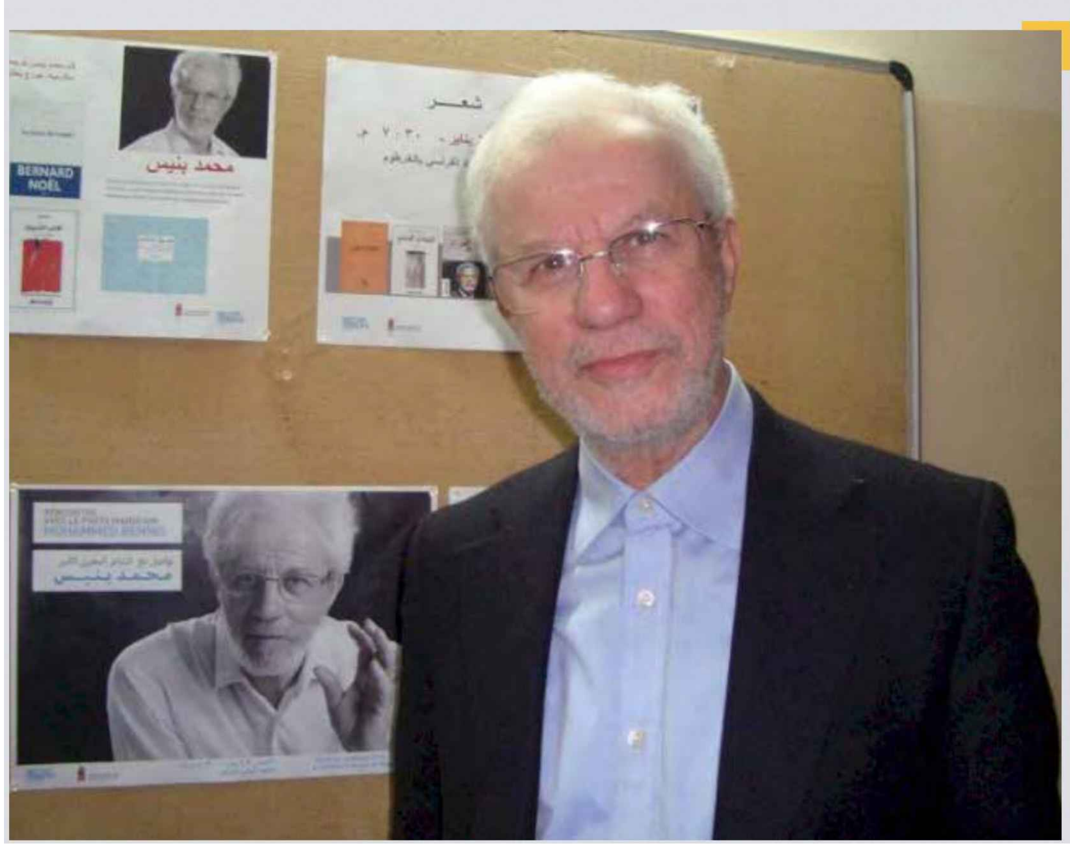
هنا، في هذه التنويعات الشعرية العالية المستوى، يحضر الجمال مرتبطًا بالآداب والفنون، وهو مرتبط بالحياة حين تعبر عن ذاتها بواسطة تجليات جمالية باذخة الفتنة وشديدة الغواية. ومنذ البدء، ودائمًا كان البدء جميلًا وممتعًا ومؤديًا أيضًا إلى رحاب المجهول. وكم يحب الشعراء هذا المجهول اللانهائي الذي يجعلهم يرون العالم بأعين مختلفة. هذه الأعين التي تصنع الدهشة التي يتولد عنها الكلام الشعري البهي والمتألق إلى ما لانهاية. هكذا، ومنذ البدءِ، بدءِ هذه التنويعاتِ

يفصح الشاعر بأن «هذا الأزرق» قد أعلن انفصاله عن الكلمات ليسكن في فضاءات التشكيل، في فضاءات لوحات تشكيلية غاية في الشعرية.

يقول في هذا الصدد ما يأتي: «عندما عثرت عيناي على لوحات فنانين، واحدة بعد الأخرى، في كتب شرعت تنويعات الأزرق في الحدوث لا تتوقف تشكلاتها». من هنا، يتحول الشعر بدوره إلى تشكيل فني يصنع لوحات تشكيلية خاصة به، لوحات تشكيلية هي الرسم بالكلمات في أرقى مراتبه. وكما هو معروف، فالشاعر محمد بنيس، أحد كبار عشاق الفن التشكيلي في الثقافة العربية خاصة، والثقافة العالمية عامة. فقد أحب التشكيل ومارَسه في عملية تقطيع فضاء الكتاب وترتيب الأسطر الشعرية في توزيع دواوينه الشعرية. كما أن علاقة الشعر بالتشكيل كانت منذ البدء حاضرة في رؤيته الشعرية والفكرية على حد سواء. وما زالت لوحات الفنان العراقي ضياء العزاوي وهو يغوص في قصائد بنيس الشعرية مشكّلًا لتجليات الحب من خلالها حاضرة في المشهد الشعري والتشكيلي العربي بوصفها أحد أهم الإنجازات الفنية التي جمعت بين هذين الفنين الكبيرين الشعر والتشكيل. وفي هذا الكتاب الشعري الباذخ الجمال، يُحلق الشاعر بنا في هذه التنويعات الشعرية في رحاب الفن التشكيلي، وهو يبدع في رؤية اللوحات التشكيلية حيث يحضر اللون الأزرق في كامل بهائه الفني الجميل.

هنا، يرى الشاعر لوحة «فتاة ذات منديل أزرق» بعيني الشاعر العاشق للجمال، حيث العشق يمتد إلى الفن التشكيلي ويعيد بناءه اعتمادًا على الكلمات. وحينها تَحُلّ الكلمات مَحَلّ الألوان، فتبدع صورًا شعرية متألقة. هنا، في هذه القصيدة تتحول «الفتاة ذات المنديل الأزرق» إلى قصيدة شعرية في حد ذاتها. إنها تعلن عن حضورها من خلال كلمات الشاعر، على هذا الشكل الشعري الفاتن.

يقول بنيس في هذا الصدد، ما يأتي: «سحنة فتاة رسمها فيرمير مفتوحة عليك/ غطى شعرها بمنديل أزرق في مقدمة/ الجبهة خلفه قطعة ثوب ليمونية اللون/ معًا يبذران التماعًا في العينين لذة فوق/ الشفتين/ في الأذن جوهرة صفاؤها/ من شرق إلى شرق/ يضيء».



هكذا يمضي بنيس في رحاب الفن التشكيلي بكل هذا البهاء الشعري، بدءًا من فيرمير، ومرورًا بكل من فان غوغ، وهنري ماتيس، ووصولًا طبعًا إلى الشاعر نفسه. فالشعر ينطلق منه ويعود إليه في تناغم تصويري يتسم برؤيا الشعر وبشاعرية الرؤيا، وبتأمل الرؤية ورؤية التأمل.

يقول في قصيدة «ليلة النجوم» مستحضرًا فيها عوالم فان غوغ التشكيلية ما يأتي:

«منخطفًا يهب فان غوغ/ الألوان الزيتية/ لوحة الألوان/ الفرشاة/ القماش».

«مثل متصوف شرقي تقوده من وراء نافذته عيناه نحو نهر/ سماوي لا يدرك فيه حدودًا بين خيال وواقع على عتبة/ الشطح يقف/ لهيب يفترس عينيه». ويقول في قصيدة «العاري الأزرق» مستحضرًا فيها هي الأخرى عوالم فنان تشكيلي آخر هو هنري ماتيس، ما يأتي: «عاريًا يبدأ الأزرق/ يبدأ/ ولا ينتهي/ يد المعلم تحمل الفرشاة/ بفرح الطفل/ عينيه/ الأزرق وحده يمشي فوق الورقة».

أما في قصيدة «نشيد»، فيلتقي الأزرقُ الأزرقَ، ويترقرق نهرًا في نهر، ويجعل الشاعر يراه «يترسخ في أنحاء النهر». في هذه التنويعات الشعرية المتعلقة بالشعر وهو يغوص في روح الفن التشكيلي ويتوحد به بحيث يصبحان على حد تعبير محيي الدين بن عربي، روحين في جسد واحد، يقدم لنا بنيس شعرًا تشكيليًّا روحًا وجسدًا، كتابة وألوانًا، رسمًا وكلمات. إن هذه التنويعات الشعرية على اللون الأزرق، تندمج اندماجًا كليًّا في ثنايا هذا الكتاب الشعري الراقي، وتجعل مما سبقها تمهيدًا لها، كما أنها تشكل بدورها تمهيدًا لما سيأتي في هذا الكتاب الشعري من شعر حول «هذا الأزرق» اللانهائي.

هكذا يعانق الشاعر الأزرق ويرحل معه مثل ربان بحري حينًا، ومثل مشاء هواء حينًا آخر. هكذا ينطلق من «جهة المتوسط» وذلك «قبل الأيام وبعدها» وصولًا إلى «المجهول» في عليائه الأزرق المتسامي. إن بنيس يكتب «هذا الأزرق» بمحبة شعرية هائلة، يتحدث معه، يحاوره، يسافر معه ويسافر فيه. وهو في كل ذلك يؤسس لشعرية عربية موغلة في الجمال الشعري. ذلك الجمال الذي يصنع الفضاءات الفنية التي لا تنتهي. إنه يقابل من خلال «هذا الأزرق» ذاته بين ضفتين، ضفتي

> **يقدم لنا بنيس شعرًا تشكيليًّا روحًا وجسدًا، كتابة وألوانًا، رسمًا وكلمات**

المتوسط، ويؤسس من خلال كل ذلك متخيلًا شعريًّا إنسانيًّا مشتركًا. لهذا فهو لا يشعر إلا والأزرق يسكن في وجدانه، يزوره كلما شعر بالحنين إليه، وحين يغادره، يترك وراءه أريجه الشعري الفاتن.

يقول الشاعر، وهو يغوص في ثنايا الأزرق ما يأتي:

«شعاع/ يخيط جسدي بهذا الذي/ منك مني/ يضيع».

إننا هنا، ونحن نرحل في «هذا الأزرق» الشعري الفاتن، نشعر بالأزرق الأرضي- السماوي وقد رحب بنا، وفتح لنا عوالمه الزرقاء التي لا تنتهي. إن الشعر هنا يحضر بكامل بهائه، وهو في حضوره من خلال ظلال هذا الأزرق، يجعلنا نعيش فيه ونشعر باللذة الشعرية في كامل نصوصه الفاتنة التي تؤسس لشعرية عربية جديدة ضمن ثقافة جديدة تسير في طريق حداثي قوي بجماليته وبأفكاره المضيئة. طبعًا هذه الرحلة لم تنته بعد، بل قل إنها قد انطلقت الآن فقط، وعليها أن تكمل طريقها مع «هذا الأزرق» في كلمات أخرى قادمة. كلمات أخرى تستشرف «لطخة المجهول» فيه و«دعوة الميناء»، وتقف عند «طرف آخر من الأزرق» وعند «مسرح الأزرق» وصولًا إلى «الهوامش الأوغسطينية»، وهي رحلة لا يمكن لها أن تنتهي أبدًا؛ لأنها بكل بساطة العمق اللانهائي رحلة شعرية عالية المستوى.

لا يكتفي الشاعر بالغوص في شعرية الأزرق فقط، إذ سرعان ما سينطلق منها ليغوص في «يقظة الصمت» ديوانه الجديد. إنه يريد من الحديث عن هذه اليقظة الفطنة الإشارة من طرف خفي إلى ما يعتمل في صدر الحياة من صمت ناطق بالأسرار ومعبر عنها كما يجب. في هذا الديوان الشعري يصور الشاعر محمد بنيس الصمت بكونه يشبه بلادًا لا يمكن لأحد أن يصل إليها أن يبلغها. إنها بلاد لا ترغب في الذين يخشون أن يظلوا محرومين في الليل. وهو أمر بالغ الأهمية في نظر الشاعر. إن الشاعر محمد بنيس وهو ينتقل من رحاب ديوان «هذا الأزرق» إلى فضاء ديوان «يقظة الصمت» يستمر في البحث الشعري العميق عن جاذبية شعرية الكتابة الشعرية ويؤسس لتجلياتها باستمرار.

أشكلة الجنون أركيولوجيًّا في قصص لطفية الدليمي

نادية هناوي ناقدة عراقية

من تلك الثيمات المستبعدة والمهملة التي نأى الأدب الرسمي عن توظيفها والتعبير عنها ثيمة الجنون؛ لما فيها من عقبات ومصدات على الكاتب أن يتحمل أعباءها كي يتجاوزها، مادًّا جسورًا جديدة تساعده في اقتناص ما فيها من غنى فكري. وليس في طرق ثيمة الجنون عقبة مثل عقبة الغنى الفكري الذي يهدي الكاتب إلى أشكال مبتكرة وأصيلة، ثم عقبة الشكل الذي به يستطيع التعبير بحرية وامتلاء.



وهو ما نجد مثاله متجسدًا في قصص الكاتبة لطفية الدليمي التي اختطت لنفسها مسارًا سرديًّا خاصًّا وهي تتعامل مع ثيمة الجنون بطريقة غير اعتيادية، وفق قوالب مبتكرة منذ بواكير كتاباتها القصصية. وهو ما يدلل على موهبة أصيلة ووعي عال بأسرار الكتابة السردية مع القصدية الإبداعية في تسخير الشكل لصالح المضمون وبتوازنية لا ينفصل فيها أحدهما عن الآخر.

بيد أن مراهنة القاصة لطفية الدليمي على الثيمات، ومنها ثيمة الجنون، جعلتها تهتدي إلى توظيف أشكال وتقانات في الكتابة القصصية غير مألوفة، ومنها تقانة المتوالية السردية التي اتخذتها وسيلة فاعلة في أشكلة الجنون وتمثيل تشظياته. وبناء المتوالية السردية على شكل حبكة شجرية ذات وحدات فرعية مسببة أو سببية، هو ما يناسب المنظور الأركيولوجي في التعامل السردي مع ثيمة الجنون. وقد تفردت لطفية الدليمي في استعمال المتوالية السردية في مجموعتها القصصية «موسيقا صوفية»، حفرًا في المتضادات ورصفًا للمتناقضات ثم الجمع بينها. فيغدو العالم هو الجنون بعينه وتصبح المعقولات غير منفصلة بحدود عن اللامعقولات فيندمج المعتاد بالعجيب والمألوف بالغريب والمتوقع بالمفاجئ.

ولا غرو أن وراء هذه الرؤية الفلسفية أبعادًا جمالية، رسمتها الكاتبة بعناية مبتغيةً فكّ لغزِ المكانِ وفهمَ شفرةِ الزمانِ اللذين بهما تنفرج أزمةُ الذات الحائرة في وجودها ووجود من/ ما حولها. ولكي نفكك أشكلة الجنون لا بد من الارتكاز على مهيمنات ثقافية، منها ننطلق في الإلمام بتشظيات هذه الثيمة. ومن تلك المهيمنات: الموسيقا والمرآة والماء والأسطورة والمرأة.

الجنون والموسيقا

تستجيب الموسيقا للمتغير الثقافي معبرة عن الصراع وعدم الرضا وعدم الاستقرار، وقد تُستعار من ثقافة إلى ثقافة لكنها تظل محافظة على شكلها. وتُـراوِح وظائف الموسيقا واستخداماتها بين أن تكون عبارة عن شعائر وقد تبدو وسيلة للترويح والامتاع، معبرة عن تطلعات الفرد والجماعة في الحياة أو مخاوفهما منها قلقًا واحتجاجًا وصراعًا. وقد وظفت لطفية الدليمي الموسيقا في قصص «رابسوديات العصر السعيد» واضعةً يدها على ثيمة

> **تتعامل لطفية الدليمي مع ثيمة الجنون تعاملًا تفكيكيًّا أركيولوجيًّا، به تشظت الشخصيات، فخسرت جانبًا مهمًّا من إنسانيتها، في سبيل أن تظل محافظة على الجانب الآخر فيها سليمًا**

الجنون من خلال اعتماد شكل إيقاعي يتتابع، عاكسًا أشكلة الجنون كفوضى حواس وتشتت لغة، ما بين إنتاج أفعال الإنجاز وإنتاج أفعال التقرير، باتجاه أسطرة الأسطورة واستعارة الاستعارة. وبالتوالي الموسيقيّ يتجسد الوهم الذي يصفه بورديو بأنه «استثمار ومبدأ للإدراك، لكنه هو كذلك ما يعطي معنًى واتجاهًا للوجود. إنه اهتمام بالأشياء التي يتحكم وجودها وثباتها بكيفية مباشرة أو غير مباشرة في وجودي وثباتي الاجتماعيّ وكذا هويتي وموقعي الاجتماعي»

ويوصف التوالي بأنه فلسفة تغدو فيه الكتابة عبارة عن ممارسة فكرية تجعل المضمون المعبر عنه عدميًّا، سواء إذا ما استجوبناه بالنسبة للفكر أو إذا ما استجوبناه بالنسبة لمصير الكينونة التي تنشره. ويبنى الجنون في قصص «رابسوديات العصر السعيد» على أساس وهمي في شكل موسيقيّ متوالٍ ينماز بعدم استقرار الحركة وعدم ثبوتية السكون. ومثلما أن الرابسودي كنمط شعري لا قالب له كذلك تكون القصص في حركتها وسكونها متأرجحة لا مستقر لها. ولا تخضع الرابسوديات إلى ترتيب معين في أرقامها فمن ٢ إلى ١٣ إلى ١٩.

وفي القصة الأولى «الرابسودي رقم ٢» يكون الجنون موسيقيًّا فيه أزمة الذات المؤنثة أزمة نفسية فهي تبدأ بالأرجحة والتماوج، والساردة تتساءل متحيرة: «متى متى يتوقف كل شيء؟» وشعورها باللاتوازن والارتعاش وعدم الاستقرار وفقدان الثبات يجعلها توالي توظيف الأفعال الحركية (أسير/ أعدو/ أبلغه) مندمجة بالأفعال الذهنية (أفكر/ أعرف) في إشارة إلى إضاعتها البوصلة في الخروج من المحنة التي هي فيها. ولأن اسمها أميمة تغدو ابنة أيوب الصابرة التي عليها أن تتحمل همها مضاعفًا ككينونة محاصرة ووحيدة «أنا وحدي أتعرض لبشاعة الرعب وحدي دونما أصدقاء يمنعونني من الانتحاب، دونما أحد يحول بيني وبين الأسى المميت».

ويتأرجح الكون، وتتداعى الأفكار، والأسئلة تتلاحق كما يطغى الفكر على السرد. فالحياة ليست السعادة والحرية بل هي الضنى والسجن. وما من مخرج سوى جنون الوهم الذي به تبلغ الحقيقة «أُوهِمُ نفسي ثم أتجه نحو الشرفة وأحلم. وأمامي شيء واحد ثابت رصين قضبان الحديد المزخرفة على واجهة الشرفة».

اللوعة والحزن وطلب النجدة هي دلائل وعيها بالجنون، الذي يجعل أميمة تتوهم قدوم شيء أو حدوث أمر ما «يلزم ضرورة باتخاذ موقف وتموقع بالنسبة إلى هويتي وإلى التعارضات التي تكونها في فضاء لا يملك إلا معنى العلائقي». وباستماعها إلى رابسوديات فرانزليست تترك الحاضر وتعيش في المستقبل، وقد أوهمها وعيها أنها الآن تعيش جوًّا فيه الرجل/ أنيس هو الفرح الذي سيغدر مستقبلًا، ووجوده ليس إلا مقدمة لحزن سيوصل إلى تعاسة أبدية «كنت أبكي لأنني وحيدة وخائفة ومدركة أن ذلك الفرح الذي أرتديه مثل عباءة واسعة ليس لي وما هو إلا أكذوبة زائلة لا تليق بي وأنني منقوعة في الحزن مثل إسفنجة بحرية»، وتغدو أميمة امرأة لا تعرف التعبير عن أساها سوى بالموسيقا والبكاء.

ولأنها كينونة هشة ممزقة فلا جدوى في تأسف أنيس لها وهو يستملي بهشاشة وتضرع أن تصفح عنه «لا أريده أن يأتي الآن فما جدوى أن يعود لجمع شظايا المرأة التي حطمها جنونه الأخير؟ ما نفع شظايا المرايا في الحب المهشم؟».

ويجعلها صوت الموسيقا كيانًا بلا قالب كالرابسودي مستجلبًا جنونها متخذًا صورة ضوئية تحاول عبرها اصطياد إشعاعات لا تقدر عليها، فتميل إلى التمويه والمراوغة وقد لبست قناعًا يحجب حقيقتها «نحن وزماننا نشبه تلك الرابسوديات العجيبة التي صاغها فرانزليست لانتفاضات الروح»، وهي مكشوفة ساعة الفرح أو الحزن وهي في منظور نفسها ليست دمية، وتتذكر أنها حين كانت تهتم بمظهرها كانت غيرة أنيس تزداد، فقررت ألا تغريها المظاهر والأزياء والحقائب، متسائلة: «لماذا يرى رجل نفسه أدنى من أن يستحقني فيحدس تهديد الآخرين له؟ تلك كانت إحدى نغمات رابسودية عصرنا السعيد الحزين».

وجنونها مزاج متبدل فهو الجراح والمراح وهو الصخب والهدوء، يجتمع الحلم والشعور الرومانسي بالتذكر والاستشراف التراجيدي، فتعاودها مجددًا مشاعر الارتجاج والتأرجح، وترى أشباحًا تنظر لها فتركن إلى حقيقة أنها امرأة تعيسة.

والقصة التي تلي هذه القصة هي توال للقصة التي قبلها، مستكملة تواتر وعي أميمة بجنون العالم من حولها فتعود إلى سماع موسيقا الرابسودي، ويتداعى وعيها حول موضوعة المعرفة التي بها ستفهم لِمَ العالم من حولها مصطخب ومجنون؛ «بدأت أجمع قطرات المعرفة عمرًا بأكلمه لا يمنحنا سوى قطرات ثمينة من المعرفة».

وفك شفرة المعرفة يتطلب الصدق فتقرر ترك التفكير في المعرفة، مديرة ظهرها للصدق ومن ثم لا ينبغي لها أن تسمع الموسيقا التي بها يتوهج وعيها ويأخذها صوب العالم الذي تزدريه؛ «كلما أمعنت في الصدق وتألقت مميزات إنسانيتي أمعنوا في التوحش والقسوة، فلتهمد الموسيقا إذن، وليتوقف كل شيء، أغمض عيني من جديد على شناعة الألم من دون أن أحلم بشيء»، وبالأحلام تنتهي القصة وقد تؤكد لأميمة عدم جدوى كل شيء.

وتستكمل القصة الثالثة وعنوانها: «الرابسودي رقم ١٣» دوامة اللاعقل، فبعد أن انتهت القصة السابقة بانهزام وفتور تبدأ هذه القصة بانتهار الذات ومؤاخذتها انتفاضًا على كل الأشياء التي بدت متأرجحة بالنسبة إليها، لكن أوار ذلك الانتهار والانتفاض سرعان ما سيذوي فتنتكس أميمة مجددًا، وقد أدركت أن لا جدوى من الموسيقا التي غلبها الصمت، واجدة نفسها حبيسة ذاتها وعلى التوالي ذاته، الذي شهدناه في القصتين السابقتين. تنتهي القصة وأميمة كينونة ذاوية هيمَنَ عليها التأسلب فانهارت قواها، «سئمت إغماض عيني على الحلم المهدد، كرهت استسلامي للجانحة، لا أريد هذه الغشاوة التي تحجب صورة الإنسان وصورة أنيس أيضًا».

وتأتي القصة الرابعة وعنوانها: «الرابسودي رقم ١٩» وأميمة تستمع لرابسودي جديد لكن بلا تتابع المقطوعات، كدلالة على حالة اللاستقرار العقلي الذي تمرّ به رُوحها. وهنا تفطن إلى أنها ابنة أيوب الصابرة

فتتداعى في ذهنها ذكرى الثوب الذي اشتراه لها أنيس، وتداهمها الموسيقا فتتعرى الذاكرة، وتتبدى المشاعر، ويتحول الحس إلى تجريد فتنتفض على جسدها؛ لأن لا بقاء إلا للروح التي تجد في الرابسودي قلقها ولا توازنها، فتضطرب مع صخب الموسيقا، وينتابها انتحاب وعويل وخفوت وإيقاع وهمود واشتعال.

الجنون والماء

كثير من الحكايات القديمة إنما تتأتى قدسيتها وخلودها من تراكمها الجينالوجي الذي ينعكس في اللاوعي، في التصرفات السلوكية المختلفة. وتوظيف هذه الحكايات في بناء القصة القصيرة عند لطفية الدليمي هو بمنزلة إشارات لسانية وسيميائية تحاول تقديم الذرائع أو المبررات التي بها نفهم ثيمة الجنون، وما يكتنفها من ملامح فكرية إزاء الوجود والعدم والحياة والموت والواقع الحاضر.

وهو ما نجده في مجموعة «سليل المياه» التي فيها الماء رمز أسطوريّ لكل ما هو خارق وعجائبي. وتُبنَى المجموعةُ على التقانة نفسها أي تقانة التوالي السردي التي بُنِيتْ عليها المجموعتان السابقتان: «رابسوديات العصر السعيد» و«موسيقا صوفية»، بيد أن هذه المجموعة تتخذ من الماء فاعلًا سرديًّا يشظي العقل ويبعثر ثباته.

ففي القصة الأولى وعنوانها «الطوفان» يحتل النهر بؤرة الأحداث، دافعًا بها باتجاه التأزم من خلال تكرار أوصاف ومسميات مائية مثل: (دمدمة النهر/ حراس الماء/ هدير الأجراف...) ويتجلى جنون هذا التصوير المائي في عجائبية الحكايات التي تستدعيها القاصّة من التراث؛ مثل: حكاية البنات الثلاث اللائي غرقن في النهر وأخريات خطفهن الغجر بعد أذان المغرب، وأيوب ابن الماء وعشقه لزكية وكائنات الغرير، التي تسرق الرضع من المهود والأرض التي سميت أرض الأفاعي.

والنهر هو الجنون الذي يجمع الخير بالشر فيأتي بالقوة والمتع في سنوات الرخاء، ولكنه في سِنِي الفيضان يأتي بالكوارث والنذر «جارفًا الأكواخ والزرائب وجذمات الشجر وأعمدة الخشب وجلودًا وفروات كبائش وقرون بقر وملابس غرقى ومهود أطفال غرقى»، وحكاياه هي الأساطير التي تدلل على أن العالم بحيواته وأشيائه أكثر جنونًا منه. وتجتمع في النهر المجنون المتناقضات فهو

مراهنة القاصة لطفية الدليمي على الثيمات جعلتها تهتدي إلى توظيف أشكال وتقانات في الكتابة القصصية غير مألوفة

الجدب والفيضان. ويهيمن جنون الماء على الفعل البشري الذي مثله حسين العبدالله وأيوب النهري ورجال آخرون، «مياهه تعلو تعلو حتى امتزجت بملح شجر الصبير وحرقة حليب التين وحموضة نسغ الرمان ومرارة النارنج، ثم منحته هذه المذاقات مجتمعة قوة فوق قوته، فارتفعت مياهه بدفقات متسارعة إلى أعالي النخل، وتذوقت طلائع الماء حلاوة الجمار في قلب النخيل».

والنهر فاعل سردي أنسنه السارد العليم فاستبطن دواخله كما في هذا التداعي الحر، الذي فيه النهر كائن حيّ يتكلم ويتحدى ممتلكًا قدرات فوق بشرية «سوف يفهمون عندما يرون غريني الأحمر يخصّب أراضيهم البور، ولكن أنَّى لهم أن يفهموا عظمة هذا الطمي الأحمر وهم يواصلون الدعاء والصلوات ليوقي الله طوفاني ويرحمهم من جنوني»، كما تأنسنت البساتين والمراعي التي صارت تنادي النهر أن يغمرها بجنونه، «دعك منهم تعالَ واغمرني بروائح الجبال البعيدة، واتركْ بذور نباتات السفوح وبيوض فراشات البراري ها هنا في أحضاني فقد جفت عروقي وسئمت خمود مياه الجداول وركود الشتاء» كترميز إلى أن عقل الإنسان أوهن من أن يسيطر على لا عقلانية ما حوله. وإذا كانت إرادة الإنسان ضعيفة ومتهاوية؛ فإن إرادة البساتين قوية وقد صارت هي والمطر والنهر فاعلًا سرديًّا. وكأن في الجنون أسطورة إخصاب وولادة، وفي العقل واقعية الموت والاندثار.

وتنتهي القصة وجنون النهر قد انتصر على عقل الإنسان، وتعيد القصة التالية، وعنوانها: «سنوات القحط»، للإنسان بعضًا من قوته وكبريائه، ممثلًا بأيوب الذي تصالح مع النهر وقد اتخذه أبًا وأمًّا وملاذًا، وهو يتنبأ أن «ستكون الأرض سجني والقرية عذابي» وصحيح أن للماء هيمنة بها ستتفكك شفرة الجنون، لكن أيوب هو ابن الماء الذي احتضنه النهر واضعًا أمامه ماضيه وحاضره ومستقبله «أنت ابن الماء فلا تذهب إلى أرض الناس، واحذر ذئاب التراب وأفاعي الظل».

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

تونس ونظامها السياسي: بين ضرورة المراجعة واستحالتها

محمد الحدّاد كاتب وناشط اجتماعي تونسي

لم تشهد الذكرى العاشرة للثورة التونسية احتفالات في البلاد؛ بسبب الوضع الصحّي وإجراءات منع التنقّل التي فُرضت على مدى أربعة أيام تقاطعت مع هذه الذكرى، فتصاعد الإصابات بكوفيد ١٩ طغى على كلّ الأحداث، لكنّ ذلك لم يمنع من اندلاع احتجاجات ليلية في العديد من المدن الفقيرة والأحياء المهمشة للتذكير بأنّ جزءًا مهمًّا من استحقاقات الثورة ووعودها يظلّ معطّلًا إلى اليوم.



وثمة شبه إجماع بين المحلّلين في تونس على أنّ الثورة نجحت في تحقيق مكاسب سياسية لكنها تعثرت في المستويين الاقتصادي والاجتماعي، وهذا الاتفاق الظاهري قد يحتاج إلى مراجعة وتدقيق. فبالعودة إلى المدة التي سميت بالثورة، وهي المدة الفاصلة بين يومي ١٧ ديسمبر ٢٠١٠م و١٤ يناير ٢٠١١م، نجد أنّ المحتجّين قد طرحوا آنذاك صنفين من المطالب. ففي المناطق المهمّشة والأحياء الشعبية كانت المطالب تتمحور حول طلب الكرامة المتمثلة أساسًا في توفير العمل للشباب المعطّل، وتوفير المرافق الأساسية للحياة مثل المشافي والأطباء. أمّا النخب فكانت تتطلّع إلى الحرية وإلى حياة سياسية على النمط الغربي يُسمَح فيها بحرية الرأي والتعبير، وتكوين جمعيات وأحزاب تُنَظَّم فيها انتخابات دورية ونزيهة تسمح بتداول السلطة في بلد كان قد اختار منذ الاستقلال النظام الجمهوري.

ولقد ترتّب على التحام الصنفين من المطالب تشكّل زخم شعبي هو المشار إليه عادة بالثورة، من دون التغاضي عن عوامل أخرى ساعدت في توجيه الأحداث وما زال كثير منها غامضًا إلى اليوم، مثل الصراعات الداخلية في منظومة الحكم السابقة والتدخلات الخارجية. لكنّ الحركة الاحتجاجية الشعبية ببعديها الاجتماعي والسياسي كان لها الدور الأكبر في مآلات الأوضاع.

لكن هل كان ممكنًا الاستجابة للمطالب السياسية والاجتماعية في الآن ذاته؟

على عكس بلدان أخرى، تميزت الثورة التونسية بالسلمية فغادر الرئيس البلد بسرعة ونُصِّبَتْ منظومة مؤقتة لتسيير الأمور، تكوّنت من مسؤولين من النظام السابق، وممثلين من النخبة السياسية «الثورية»، وسمح هذا التعايش السلمي بإبعاد البلد من النزاعات العنيفة. لكن ترتب عليه أيضًا منح الأولوية للقضايا السياسية ومسألة إعادة تنظيم السلطة. وكان السيناريو المقترح في البداية الإعداد لانتخابات رئاسية حرة في غضون ستة أشهر وتكليف لجنة من خبراء القانون بإعداد دستور جديد للبلاد.

لكن سرعان ما تجاوزت الأحداث هذا الحلّ، وطُرح بديل له يتمثل في تنظيم انتخابات لتشكيل مجلس تأسيسي يتولّى إعداد الدستور الجديد ويحكم البلاد أثناء المرحلة الانتقالية. وقد ترتب على هذه الانتخابات تقدّم ملحوظ لحركة «النهضة» الإسلاموية التي ظنت أنها تستطيع بذلك أن تسيطر على الأوضاع. وسرعان ما وجدت نفسها

الثورة في ذاتها ليست غاية، إنما هي وضع استثنائي، ناتج عن تعسر الإصلاح الذي تأخّرَ

عاجزة عن الاستجابة إلى المطالب الاجتماعية المتنامية للطبقات الشعبية، فضلًا عن المعارضة الشديدة التي واجهتها من النخب الحداثية. ولم يكن للإسلامويّين دراية حقيقية بشؤون الحكم وكانت وعودهم مثالية وبعيدة كل البعد من التحقّق. فانتهوا إلى التراجع عن التمسك بالسلطة والقبول بحوار وطني انتهى إلى وضع الدستور الجديد وتنظيم أول انتخابات اشتراعية ورئاسية خسرها الإسلامويّون لكنهم ظلوا بعدها قوة سياسية مهمة.

التوفيق بين رؤيتين

حظي ذلك الحوار باحتفاء كبير حتى إن الأطراف التي بادرت بتنظيمه حصلت على جائزة نوبل للسلام سنة ٢٠١٤م. لكن بعضًا يتساءل اليوم: هل الدستور الذي وضع آنذاك قابل للتطبيق؟ الحقيقة أن الدستور قام على أساس التوفيق بين رؤيتين: الأولى تنشد نظامًا برلمانيًّا، حيث يكون البرلمان محور الحياة السياسية، والثانية تفضّل نظامًا رئاسيًّا، حيث يكون الرئيس هو محور الحياة السياسية. وللتوفيق بين هذا وذاك، أقدم الدستور على تقسيم السلطة التنفيذية إلى قسمين، قسم عهد به إلى رئيس الدولة ويشمل شؤون الدفاع والخارجية وهيئات أخرى ذات أهمية بالغة مثل مجلس الأمن القومي، وقسم عهد به إلى رئيس الحكومة ويشمل بقية الوزارات.

من الواضح اليوم بعد ست سنوات من العمل بالدستور أنّ هذه القسمة متعسفة ومن شأنها أن تجعل السلطة التنفيذية في وضع يتسم بالتنازع وغياب الاستقرار. وإذا أضفنا إلى ذلك أن مجلس نواب الشعب (البرلمان) يعتمد نظام الانتخاب بطريقة النسبية، بما يمنع من تشكيل أغلبية ساحقة فيه، فإنّ غياب الاستقرار يطغى على السلطتين التشريعية والتنفيذية في آن واحد.

كان السيد الباجي قائد السبسي، مؤسس حزب «نداء تونس»، أول رئيس ينتخب على أساس هذا النظام ويواجه تعقيداته. بدا له أن يخرج من المأزق بأن يعيّن لرئاسة الحكومة شخصية شابة ومغمورة آنذاك تكون خاضعة له.

لكن للسياسة أحكامها، فسرعان ما تمرّد رئيس الحكومة الشاب، السيد يوسف الشاهد، على رئيس الدولة مستفيدًا من الصلاحيات الواسعة التي يضمنها له الدستور، وذهب إلى حدّ التحالف مع خصوم حزبه السابق للمحافظة على تزكية البرلمان.

في الانتخابات الموالية التي انتظمت سنة ٢٠١٩م، انهار حزب «نداء تونس» وانتصر حزب «النهضة» انتصارًا نسبيًّا؛ إذ ظل بعيدًا من تحقيق الأغلبية المطلقة في البرلمان.

ويبدو أن رئيسه السيد راشد الغنوشي أراد أن يعيد التجربة بطريقة أخرى، فحصل على رئاسة البرلمان ودفع إلى تزكية شخصية قريبة منه لرئاسة الحكومة، لكنها لم تحصل على ثقة البرلمان. ويقتضي الدستور التونسي في هذه الحالة تدخل رئيس الدولة لتعيين شخصية أخرى. كان الرئيس هذه المرة السيد قيس سعيد الذي لم يُخْفِ أبدًا استياءه من الدستور الحالي، وهو أستاذ القانون الدستوري، مع الالتزام باحترامه لأنه انتخب على أساسه.

سعى بدوره لتعيين شخصية من خارج الأحزاب الممثلة في البرلمان لتكون واقعة تحت تأثيره. تشكلت حكومة أولى أسقطت بتهمة الفساد، ثم ثانية برئاسة السيد هشام المشيشي الذي أعاد ما فعله يوسف الشاهد مع الباجي قائد السبسي، فقد استقلّ بنفسه وتحالف مع خصوم الرئيس. وفي يوم ٢٦ يناير الماضي، نجح السيد المشيشي في الحصول على تزكية ثانية من البرلمان ضمنت له سيطرة تامة على فريقه الحكومي، رغم إعلان الرئيس قبلها بيوم عن معارضته لتعديلاته الحكومية وتهديده برفضها.

من الواضح أنّ هذه السلسلة الطويلة من المنازعات بين رأسي السلطة التنفيذية سبب من الأسباب الرئيسة التي حالت دون رسم سياسات اقتصادية واجتماعية واضحة؛ إذ إن هذه السياسات تطلب التنفيذ على مدى طويل، في حين كانت الحكومات المتعاقبة تشعر بأنها مؤقتة، وتعتمد الحلول المستعجلة، ومنها الإكثار من الوعود والاتفاقيات من دون قدرة على تحقيقها في أغلب الأحيان، ولكن فقط بقصد التقليص من الاحتجاجات الاجتماعية، ومنها سلوك سياسة التداين الداخلي والخارجي، من دون تنفيذ الالتزامات التي قدمتها خاصة مع صندوق النقد الدولي.

تحتاج تونس اليوم إلى حوار سياسي من صنف جديد، يدار بعيدًا من مواطن الإثارة والمناورة، ويوجّهه المثقفون والخبراء

خيبات اجتماعية واقتصادية

يبدو اليوم أنّ الحديث عن نجاحات سياسية مقابل خيبات اجتماعية واقتصادية حديث قابل للتدقيق. صحيح أن تونس قد حققت مكاسب سياسية لا لبس فيها مثل حرية التعبير وتنظيم الانتخابات الحرة والنزيهة، لكن النظام السياسي القائم على تقسيم السلطة التنفيذية قسمينِ؛ مسؤول -ضمن أسباب أخرى- عن الخيبات الاقتصادية والاجتماعية المتواصلة إلى اليوم.

فقد يكون من الأرجح القول: إنّ هذه الخيبات هي نتيجة نظام سياسي يبدو سليمًا على الورق لكنه عسير التنفيذ على أرض الواقع. لكن كيف يمكن تغييره؟ يبدو الأمر شبه مستحيل، فقد استغرق إعداد الدستور سنوات كادت تعصف بالبلاد وبالسلم، فهل يمكن المغامرة بمراجعات دستورية عميقة تكاد تنتهي إلى دستور جديد؟ وكيف ستتوافر الأغلبية الضرورية لاعتماده؟

في هذه الأثناء، تؤكّد كلّ الأرقام وكل التصريحات، الداخلية والدولية، القريبة من الحكم أو المعارضة، دقة الوضعين الاقتصادي والاجتماعي. قد تراجعت القدرة الشرائية للمواطن التونسي بنحو الثلث مقارنة بما قبل الثورة، وتجاوز الدين الخارجي الناتج المحلّي الإجمالي، وساهمت جائحة كوفيد ١٩ في تردّي الأوضاع بفقدان الآلاف من المواطنين وظائفهم وموارد رزقهم، ولا سيما في قطاعات السياحة والرحلات والخدمات، ونزلت نسبة النمو العام.

ويتطلب ذلك التعجيل في إيجاد الحلول التي لا يمكن أن تكون ظرفية ولا يمكن أن تنتظر أيضًا تغييرات دستورية معقدة الإنجاز. وليس من المبالغة القول: إنّ هامش المناورة قد تقلّص تمامًا، وإن الدولة تحتاج إلى قروض كبيرة من المؤسسات المالية الدولية لن تتمكن من الحصول عليها إلا بتنفيذ الإصلاحات التي يترتب عليها مزيد إفقار فئات واسعة من الشعب.

رئيس الحكومة الحالي وعد بعد الحصول على ثقة البرلمان بتطبيق الإصلاحات الاقتصادية الموعودة، لكن؛

فِيمَ تتمثل هذه الإصلاحات؟ أساسًا في تقليص الدعم على المواد الضرورية، والتخلص من جزء من عمّال المؤسسات العمومية. لهذه الإصلاحات مبرراتها لا شك، ويمكن أن تؤدي إلى تعافي الاقتصاد على المدى المتوسط والبعيد، لكنها ستضاعف في المدى القصير من مصاعب فئات عديدة تشكو من قسوة الوضعينِ الاقتصادي والاجتماعي، بما سيضاعف من منسوب الاحتجاجات، ويفسح المجال للأطراف المعارضة للحكومة باستغلالها لإضعافها، وهكذا دواليك.

إذا تواصلت الأمور على النحو الحالي، فالمتوقع أن تترك لرئيس الحكومة مسؤولية اتخاذ القرارات غير الشعبية ومواجهة الاحتجاجات والغضب الشعبي، بينما يمكن لرئيس الجمهورية وللتيارات السياسية المساندة له التعلّل بعدم الموافقة على تشكيلته الحكومية. وسينتهي حزب «النهضة» وهو الداعم الرئيس له بالتنكّر له بعد أن استفاد من حكومته، كما تنكّر لحلفاء سابقين كثر، يستعملهم ثم يتخلّص منهم عند انتهاء الحاجة إليهم.

حل البرلمان والتغيير الجذري

أما السيناريو المقابل، فيتمثل في إقدام الرئيس على حلّ البرلمان وتنظيم انتخابات سابقة لأوانها، لكن من المستبعد أن تغيّر جذريًّا المشهد الحالي بما أنها ستعتمد النظام السياسي ذاته، إلا إذا وضع الرئيس شعبيته في الميزان وساند قائمات مترشحة للانتخابات البرلمانية.

وفي الحالين، ثمة مجازفة كبرى؛ إذ يمكن أن تخرج الاحتجاجات عن نطاق السيطرة ويتزايد منسوب العنف الاجتماعي بأشكال مختلفة، ولا يشارك المواطنون في الانتخابات القادمة إلا بنسب ضئيلة.

ثم إنّ الإصلاحات الاقتصادية لا تؤتي أكلها على مدى قصير، ولا يمكن أن تقتصر على تعديل الميزان المالي للدولة، فنماء الاقتصاد رهين أيضًا بتوافر مناخ استقرار وثقة ووضوح يشجع الاستثمارات الداخلية والخارجية، ويحرّر طاقات المواطنين للمبادرة والإبداع. وقد تساعد بعض المؤثرات الخارجية على تحسين نسبي للوضع، فالاستقرار في ليبيا يمكن أن يفتح المجال للمؤسسات والعمال التونسيين للعمل هناك، والمصالحة الخليجية يمكن أن تعيد استثمارات مهمة إلى تونس بعيدًا من ضغوطات الولاء لطرف دون آخر، وتراجع جائحة كورونا في أوربا بفضل توافر اللقاحات قد يعيد الزخم إلى المعاملات التونسية مع أوربا،

يجب تعديل المشهد السياسي بتأسيس حزب قادر على منافسة حزب «النهضة»، الذي ظلّ يناور بخصومه مستفيدًا من توزعهم على عشرات من الأحزاب الصغيرة

الشريك الاقتصادي الأول. لكن هذه المؤثرات ليست مؤكدة بدورها، ولا سيما استقرار الوضع في الجارة ليبيا.

لطاما كتبنا أن الثورة في ذاتها ليست غاية، إنما هي وضع استثنائي ناتج عن تعسر الإصلاح، ولكن الإصلاح الحقيقي قد تأخر في تونس وفي أغلب المجالات، وتعمقت مقابل ذلك حالة من التناحر السياسي غير المفيد التي لا يمكن للنظام الدستوري الحالي ضبطها.

وما تحققه الأحزاب والشخصيات من مكاسب لا ينعكس على الجزء الأكبر من الفئات الشعبية وبخاصة الشباب. وقد تحتاج تونس اليوم إلى حوار سياسي من صنف جديد، يدار بعيدًا من مواطن الإثارة والمناورة، ويوجّهه المثقفون والخبراء، لإيجاد حلول معقولة كفيلة بتعديل النظام السياسي، وتوفير الدفع للاقتصاد، والمسارعة بإيجاد الحلول العاجلة لتطوير الإدارة، وتحسين المرافق الأساسية وفي مقدمتها التعليم والصحة والنقل العمومي.

ويمكن لهذا الحوار أن يكون الإطار الأفضل لمصالحة شاملة على أساس التعويض بدل التنكيل، مصالحة لا تقوم على الابتزاز أو التشفّي، ولا تعتمد إلا الحقيقة والإنصاف، وتشمل مرحلة ما قبل الثورة وما بعدها سوى قضايا القتل والتعذيب والإرهاب. أما على المستوى السياسي البحت، فيجب تعديل المشهد السياسي بتأسيس حزب قادر على منافسة حزب «النهضة»، الذي ظلّ يناور بخصومه مستفيدًا من توزعهم على عشرات من الأحزاب الصغيرة.

فالديمقراطية الحقيقية لا تقوم على وجود حزب مسيطر على الساحة وأكثر من مئتي حزب صغير، بل على وجود أربعة أحزاب كبرى أو خمسة قادرة على تحقيق التداول السلمي للسلطة.

في انتظار مبادرات جادة في هذا الاتجاه، سيظلّ الصراع بين رأسي السلطة التنفيذية والصراعات داخل الكتل البرلمانية الميسم الرئيس للمشهد السياسي، بما يعطّل كل إصلاح حقيقي ويعمّق الأزمة الاقتصادية والاجتماعية.

الاحتجاجات التونسية ٢٠٢١: قراءة من منظور مختلف

محاولة للتحديق في الهوامش المتحركة

آمال قرامي كاتبة تونسي

ينكبّ أهل الإعلام وأهل السياسية والمحلّلون والمتابعون للشأن العامّ والباحثون على قراءة الاحتجاجات التونسية الأخيرة (يناير ٢٠٢١م) معتمدين في ذلك على تجاربهم الشخصية أو التراكمات المعرفية التي تجمعّت لديهم، أو الدراسات الميدانية التي أنجزت، أو الانطباعات أو الشهادات. ويظهر من خلال متابعة هذه الخطابات أنّ مداخل القراءة تعكس توجّهات أصحابها الفكرية والأيديولوجية ومواقعهم وامتيازاتهم، وتثبت في الوقت ذاته، مدى هيمنة المقاربة السوسيولوجية على غيرها من المقاربات.

وعادة ما يُبرّر هذا الاختيار المنهجيّ باندراج الاحتجاجات الشبابية ضمن الحركات الاجتماعية إلا أنّ هذا الاختيار يواجه اليوم، بانتقادات اكتست مقدارًا من المشروعيّة. فقد رأى عدد كبير من الباحثين أنّ تحليل الاحتجاجات يقتضي الإقرار بتعدّد الاختصاصات وتقاطعها؛ إذ لا تفهم دوافع الاحتجاجات مثلًا من دون الرجوع إلى التحليل التاريخيّ والأنثروبولوجيّ والاقتصاديّ والنفسيّ.

وتتّخذ هذه الانتقادات بعدًا أكثر تعقيدًا مع الباحثات/ين المهتمات بالدراسات النسائية أو النسوية أو الجندرية أو الكويرية Queer Studies ولا سيما بعد استمرار الإعلاميين والدارسين في ممارسة التحيّز الجندريّ واستبعاد الهويات غير المعياريّة. فقد كثر الحديث عن «الاحتجاجات الشبابيّة»، و«أشكال تعبير الشبّان»، و«خطابات الشبّان»، و«الموقوفين من الشبّان»، ووجّهت الدعوات إلى الشبّان لتقديم شهاداتهم، والحال أنّ حضور الشابّات يعدّ لافتًا للانتباه وحافزًا إلى مزيد التعمّق في أشكال حضورهنّ وعلاقاتهنّ، ورؤيتهنّ للفعل الاحتجاجيّ.

وانطلاقا من وعينا بتعدّد طرائق بناء السرديات، واختلاف زوايا النظر، وتنوّع المقاربات رأينا أنّه من المفيد استعمال عدسة مغايرة لقراءة احتجاجات يناير، وهي عدسة لا تهتمّ برصد أصناف الاحتجاجات أو دوافعها أو طرائق التعامل معها، بل تحاول التحديق في الهوامش المتحرّكة بسرعة، وفي هوية الفاعلين/ت المتعدّدين المطالبين بحقوقهم الأساسية (شغل، حريّة، كرامة وطنية) والمصمّمين على فرض وجودهم/نّ وانتزاع الاعتراف. فالنتائج المترتّبة على المنوال الاقتصادي والعولمة والسياسات الفاشلة لم تتسبّب في حرمان الناس من تلبية احتياجاتهم الأساسية وتجويعهم فقط، بل أثّرت أيضًا في رؤيتهم لذواتهم، وشعورهم بالقيمة الذاتية وتشكيل هوياتهم وتصوّرهم للأنوثة/الذكورة.

فمن حُرِمَ حقّه في العمل فَقَدَ قوامته المادية والرمزية في مجتمع بطريكيّ يقرن الرجولة بالإنفاق والمراقبة والقدرة على ممارسة الهيمنة، ويجعل كرامة الرجل مرتبطة حتمًا بامتلاك السلطة. وليس رصدُ بنية العلاقات ومسار تفاعل الذكورات والأنوثات مع الأحداث في زمن الاحتجاجات، في نظرنا؛ ترفًا فكريًّا بل هو مدخل هامّ يساعد على فهم ردود الأفعال وأشكال التعبير وبروز مشاعر الغضب والنقمة والسخط...

من المفيد استعمال عدسة مغايرة لقراءة احتجاجات يناير، وهي عدسة لا تهتمّ برصد أصناف الاحتجاجات أو دوافعها أو طرائق التعامل معها، بل تحاول التحديق في الهوامش المتحرّكة بسرعة

فضاء لتجلّي المواطنية والدمج

إنّ شارع الحبيب بورقيبة (في العاصمة) ليس فضاءً للتعبير عن مشاعرِ الحَنَقِ والغضب والإحساس بالقهر المتعدّد والمطالبة بالحقوق، بقدر ما هو فضاء مُثقَل بحمولة رمزية تثبت مدى تجسّد قيم دولة الاستقلال التي راهنت على مجانية التعليم للجنسين، وعلى تحرير النساء من القيود التي تمنعهن من إثبات الذات ونحت الكيان. وبناءً على ذلك لم يكن حضور الشابّات والنساء إلى جانب الشبّان والكهول غريبًا أو مستهجنًا في العاصمة والمدن الكبرى، بل تناغمت الهتافات ورُفِعَت الشعارات التي تعكس حرية كلّ محتجّ أو محتجّة في التعبير عن المطالب المشروعة وتلاصقت الأجساد «التفّت الساق بالساق». ولعلّ ما يسترعي الانتباه في هذه الاحتجاجات الأخيرة، وعي الفاعلين والفاعلات بأهمية التنسيق والتشبيك والمناصرة والعمل المشترك، وهو وعي يجعلهم يتنازلون في الأغلب، عن الرغبة في عرض الذات ويرفضون التعلّق بفكرة الزعامة؛ إذ إنّ غاية ما يطمحون إليه تحقيق المصلحة العامّة وتكريس دولة المواطنة.

يدرك الشبّان والرجال أنّ الاحتجاجات المستمرّة تُعَدّ مناسبة لاختبار مدى قدرة الفاعلين على إثبات استيعابهم الحقيقيّ لقيم المساواة وإدراكهم مضامين الحرّيات الفرديّة؛ لذا فإنّه لا مجال لاحتكار سلطة القرار وبناء علاقات مع الشابّات والنساء على أساس الهيمنة، أو السعي إلى ممارسة الرقابة والضبط الاجتماعيّ عليهنّ أو التحكّم في خطاباتهن. ونلمس لدى المدافعين عن الثقافة الحقوقية الكونية والقيم الإنسانية أنّ العنف ضدّ المرأة لم يعد يمثّل في نظرهم، مكوّنًا أساسيًّا من مكوّنات تشكيل الهوية الذكوريّة.

وبالرجوع إلى خطابات الشابّات والنساء وتدويناتهن وشعاراتهن نتبيّن أنّ وعيهنّ قد نما على امتداد العشرية الأخيرة؛ إذ تمكّنّ من اكتساب وعي جندريّ جعلهن يتّعظن

من الماضي، ويتعلّمن من الأخطاء. فما حدث في تحرّكات الجماعات السلفية سنة ٢٠١١م من إصرار على تحويل النساء إلى موضوع للاحتجاج، والتعامل معهنّ بوصفهنّ أجسادًا يجب أن تُسْتَرَ والمطالبة بتطبيق الشريعة لإحكام السيطرة عليهنّ، وإعادتهن إلى البيوت وإلزامهن بالخضوع؛ لا يمكن أن يتكرّر في احتجاجات سنة ٢٠٢١م.

فالشابّات والنساء يبرهن كلّ يوم، أنّهنّ ذوات فاعلة في الواقع من أجل تغييره، ومستقلّات ومتمسكات بحقّهنّ في الاختيار والتعبير والحياة. والجموع إذ تلتقي للدفاع عن قضايا العدالة الاجتماعية ومكافحة الفساد والحقّ في الصحّة وغيرها من المطالب، تبرهن على أنّ المشاركة في الاحتجاجات حقّ من الحقوق التي ضمنها دستور ٢٠١٤م لكلّ التونسيين والتونسيات، ومن ثمّة لا يمكن لأي فرد أن يفرض الوصاية على بقية الأفراد، أو أن يلجأ إلى استعمال أساليب متنوّعة لاستبعاد من يراهم غير جديرين بالمشاركة في الاحتجاجات.

ولا يقتصر الإيمان بما ورد في الدستور من مواد تضمن حقوق الجميع على قاعدة المواطنيّة، على الإقرار بحقّ الشابات والنساء في الفاعلية، بل يتجاوز ذلك إلى محاولة

ما يسترعي الانتباه في هذه الاحتجاجات الأخيرة، وعي الفاعلين والفاعلات بأهمية التنسيق والتشبيك والمناصرة والعمل المشترك

دمج جميع الفاعلين حتى إن كانوا لا يعكسون الهويات المعياريّة. ونلمس ذلك في سعي بعض المشرفين/ات على تأطير الاحتجاجات إلى تعديل الشعارات والهتافات التي تتضمّن إيحاء بمعاداة المثليين وغيرهم، أو حرصًا على تأنيث الرجال من خلال الشتائم. إضافة إلى ذلك تسعى فئات عديدة إلى اعتماد لغة شمولية لا تلغي المغايرين.

فضاء لاختبار الرجولة

لئن تجلى الإيمان بقيم المساواة والحرية والكرامة والعدالة الجندرية في طريقة تصرّف عدد من الناشطين الحقوقيين والشبّان المناصرين للنسوية وفي أشكال تواصلهم مع الشابّات والنساء في بعض الأفضية، فإنّ أحياء أخرى شهدت حضورًا مكثّفًا «للرجال» يُخبر عن



إرادة احتكار الفضاء العام، والرغبة في فرض شروط المشاركة في الاحتجاجات. وتتجلّى هذه الرغبة في ممارسة السلطة على الشابّات والنساء في الشعارات المرفوعة وعناوين البيانات ولغة التواصل وغيرها كحَفْز المجموعات العضويّة: «أولاد الحومة» و«أولاد الحيّ» إلى الخروج، والصدام، ومواجهة رجال الشرطة كأنّهم الأعداء.

أمّا مبرّرات استبعاد الشابّات والنساء من الاحتجاجات فإنّها ترجع إلى حرص «الرجال» على اختلاف أعمارهم، على حمايتهنّ من العنف والمخاطر، ولا سيما إذا كانت الاحتجاجات ليلية وغير سلمية تغلب عليها محاولات النهب والسرقة وحرق المحلّات وغيرها من الممارسات. ونجد إلى جانب هذا التبرير الاجتماعيّ الذي ينمّ عن تمثّل المرأة ضمن الفئات الهشّة، تبريرًا ذا بعد أخلاقيّ ودينيّ؛ إذ لا يجوز للشابّات الاختلاط بالشبّان الغرباء، والخروج عن طاعة أولي الأمر، وتعريض أسرهنّ للإحراج إذ تبقى المرأة، في نظر المجتمع المحافظ، تابعةً للأب والأخ والزوج والعمّ ورمزًا دالًّا على شرف العائلة والعشيرة. والمحتجّة إن لم تمتثل للسلطة الأبوية والمنظومة القيمية تعاقب بالتأديب أو الوصم. وعلى الرغم من وعي الشابّات والنساء في مدن مختلفة وأحياء متعدّدة بأهمية المشاركة في الاحتجاجات للتعبير عن معاناتهن أشكالًا من القمع وحقهنّ في تغيير الواقع؛ فإنّهنّ رضخْنَ في الأغلب، إلى أوامر الاستبعادت، وتَحَمّلْنَ الوصاية الذكورية، وقَبِلْنَ إصرار الرجال على الحديث نيابةً عنهنّ.

ويفسّر اختيار الليل زمنًا للخروج واستعمال العنف وسيلة للمواجهة مع القوات الأمنية في نظرنا، بحرص المجتمع الذكوريّ على الدفاع عن مصالحه من جهة، وبتمثّل المراهقين والشبّان وغيرهم للفضاء العموميّ على أنّه ركح لاختبار الرجولة، من جهة أخرى إذ كثيرًا ما يعبّر أنصار الفرق الرياضية (Ultras) مثلًا عن رغبتهم في التموقع والاستمتاع بكونهم مرئيين، وممارسة طقوسهم المعتادة والاحتفاء برجولتهم. وكلّما كانت الشابّات مغيّبات عن الركح الاجتماعيّ وغير منظورات اطمأنت قلوب الرجال على رجولتهم الصلبة.

أمّا اعتماد المحتجّين أسلوب الكرّ والفرّ، والرشق بالحجارة والمناورة والاستفزاز، فإنّه يعدّ في نظرهم، خير وسيلة لإثبات «رجولتهم» التي تعني القوّة والفاعلية والقدرة على تحدّي الأمنيين. وفق هذا التصوّر يُمارس العنف على المثليين والعابرين الجنسيين في الشارع، ويُهمّش أصحاب الاحتياجات الخاصّة والمرضى وأصحاب البنية الجسدية الضعيفة الذين لا يستطيعون أداء أدوار تعكس القدرة على التحمّل، والمناورة، والهجوم... وتعبّر في الوقت نفسه عن الرجولة المعياريّة.

الاحتجاجات الأخيرة وفّرت مادّة لا يستهان بها، تسمح لنا بإبراز دوافعها من وراء احتكار الفضاء والاستئثار بالأدوار التي تزعم أنّها استحقاقات «طبيعيّة» وقوامة شرعيّة

ونظرًا إلى أنّ المنتمين إلى جهاز الشرطة يرمزون إلى أنماط من الذكورة المتسلّطة/ المهيمنة/ المفرطة في استعمال القوّة/... تلك التي تبطش بالشبّان وتتعمّد إذلالهم، وكسر نواقض رجولتهم أو ممارسة الخصاء الرمزيّ عليهم بدعوى مخالفتهم للقانون وإلحاقهم الأذى بالآخرين وتهديدهم الأمن القوميّ، فإنّ الاحتجاجات تصبح مناسبة للثأر وردّ الاعتبار إلى الذات المجروحة، وفي الوقت ذاته، فضاءً للاختبار والصراع وإعادة إنتاج نمط من الرجولة المنشودة وتسييج أنماط أخرى في دائرة النبذ.

وتفضي المواجهة بين المحتجّين والأمنيين إلى الفرز بين الحاضرين، وبناء تراتبية جديدة تحدّد من له الحقّ في الحضور في الفضاء العموميّ والمشاركة في الاحتجاجات، ومن يستحقّ الوصم والإفراد: «إفراد البعير الأجرب». ويترتّب على كلّ ذلك اصطفاء فئة من الرجال المتمكّنين من الأداء على الركح الاجتماعيّ بوصفهم أصحاب الرجولة الكاملة في مقابل إقصاء «أشباه الرجال»، كالمخنثين والمثليين وغيرهم من أصحاب الهويات غير المعياريّة.

وتظهر تبعًا لذلك الممارسات التمييزية بين الرجال والنساء، وبين الرجال وأصحاب الهويات الغيريّة، ويتجلّى كره النساء في مجموعة من المممارسات والخطابات متجاورًا مع كره غير المنضبطين للأنموذج المعياريّ للرجولة، ويُضاف إلى كلّ أشكال القمع المعروفة قمع آخر يمارسه هذه المرّة، عدد من المحتجّين على من يفترض أنّهم يحلمون بتحقيق المطالب نفسها: شغل، حرية، كرامة، عدالة اجتماعية وإسقاط الأنظمة القهريّة.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



جورج قرم: الدور التنويري «الأوربي» خديعة كبرى وأخشى من أصولية مضادة لـ«التحديث» في الخليج

حاورته **ريتا فرج** كاتبة وباحثة لبنانية

يُعد عالِم الاقتصاد والمؤرخ اللبناني جورج قرم من المؤثرين في الحركة الثقافية العربية المعاصرة. يكتب في مجالات معرفية عدة، تشمل الاقتصاد والتاريخ والاجتماع والثقافة. شغل منصب وزير المالية في لبنان بين عامي (١٩٩٩–٢٠٠٠م)، إلى جانب تدريسه في الجامعات وإطلالته الإعلامية للتداول والنقاش في الشؤون السياسية والاقتصادية، محليًا وإقليميًا ودوليًا.

عمل قرم المتخصص في شؤون الشرق الأوسط ودول حوض البحر المتوسط، مستشارًا اقتصاديًا لدى منظمات مختلفة تابعة للأمم المتحدة ومؤسسات من القطاعيْنِ العام والخاص. لم تمنعه جذوره الأرستقراطية؛ وهو حفيد الرسام داود قرم، وابن الرسام جورج داود قرم، من أن يتحول إلى مثقف علماني ونقدي، يدافع عن القضايا القومية العربية الكبرى.

يعزم صاحب «حكم العالم الجديد: الأيديولوجيات، البنى والسلطات المعاكسة» في المرحلة القادمة على وضع الجزء الثالث من كتابه «انفجار المشرق العربي» وكذلك كتابة مذكراته. لكنه راهنًا يحبذ مراقبة الأحداث والوقائع الجارية في الشرق الأوسط عامةً والعالم العربي خاصةً، فتجده مُحجِمًا عن التأليف خلال هذه الحقبة الخطرة، قبل أن تتبدّى جسامة المتغيرات وتظهر نتائج «التحولات الضخمة».

خصّ جورج قرم «مجلة الفيصل» بحوارٍ مهم تطرق فيه إلى مسائل سياسية وثقافية عدة، عربيًا ودوليًا؛ فتحدث عن «التداعيات» المستمرة للحرب الباردة وانعكاسها السلبي في «حركة النهوض» الحضاري العربي، وعن استنفار الإسلام والحركات الإسلامية والتوجس من حركة «أصولية مضادة» ضد مسيرة التحديث في الخليج، وعن الأحداث الزلزالية والاضطرابات التي طبعت تاريخ المنطقة العربية، بدءًا من عام ١٩٤٨م، وعن «أوربا الأمم» وتعثر تجربة «الاتحاد الأوربي» والموقف من أحزاب اليمين في القارة، موجهًا نقدًا لاذعًا لـ«النظريات الشمولية»، ولا سيما أطروحة «صراع الحضارات» لدى صموئيل هنتنغتون (١٩٢٧-٢٠٠٨م)، ومؤثراتها المستمرة في الإعلام والسياسة والجامعات الغربية. وفيما يأتي تفاصيل الحوار:

التحولات الضخمة واستغلال الإسلام

• منذ منتصف الستينيات من القرن المنصرم حتى العقد الثاني من الألفية الجديدة أصدرت أكثر من عشرين مؤلفًا في الاقتصاد والسياسة وعلم الاجتماع. بعد هذا التاريخ الحافل في التأليف والإنتاج العلمي، أين هو اليوم جورج قرم، المؤرخ والاقتصادي ورجل السياسة؟

■ مثل العديد من المثقفين العرب أعتكف عن التأليف حول هذه المرحلة الخطرة التي يمر بها العالم العربي، وتدهشني التحولات الضخمة التي تحدث في الشرق الأوسط. منذ أقدم الأزمنة ومنذ الإسكندر المقدوني، يتعرض شرق المتوسط؛ الذي يضم لبنان وسوريا وفلسطين وقبرص والأردن، لأطماع كثيرة، ومن يسيطر على هذه المنطقة يسيطر على ما كان يسمى «طريق الهند» التي سلكها المقدوني في الماضي، لهذا السبب تعاني الاضطراباتِ المتواصلةَ.

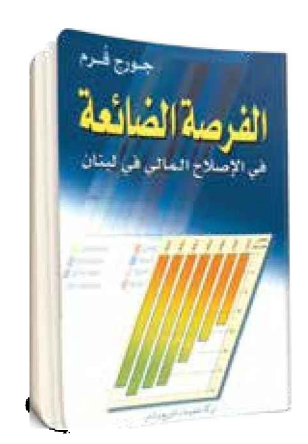
> **منذ أبصرت النور وهذه المنطقة الحيوية لا تعرف سوى التوترات والصراعات، وما يجري اليوم يدفعني إلى طرح أسئلة كثيرة في ضوء ضخامة الأحداث السياسية والاقتصادية التي نعيشها**

منذ أبصرت النور وهذه المنطقة الحيوية لا تعرف سوى التوترات والصراعات، وما يجري اليوم يدفعني إلى طرح أسئلة كثيرة في ضوء ضخامة الأحداث السياسية والاقتصادية التي نعيشها. إن معياري الأساسي الذي يشكل جزءًا أساسيًّا من كتاباتي هو معيار حقوق الشعب الفلسطيني؛ لأن معاناة الفلسطينيين منذ بدء الهجمة الاستعمارية الغربية الصهيونية على العالم العربي، مسألةٌ لا تطاق ولا يمكن السكوت عنها.

• يلاحظ أنك تكتب دائمًا كتبك بالفرنسية بحيث تُترجم لاحقًا إلى العربية. ما الذي يجعلك أقرب إلى هذه اللغة؟ وما حدود العلاقة بين تطور اللغات ومواكبتها للعلوم الحديثة، فهمًا وإصطلاحًا؟

■ ليست المسألة أنني أقرب إلى اللغة الفرنسية، فلديّ

كتب عدة في اللغة العربية، منها :«مدخل إلى لبنان واللبنانيين، يليه اقتراحات في الإصلاح» (دار الجديد، بيروت، ١٩٩٦م)، و«الفرصة الضائعة في الإصلاح المالي في لبنان» (شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ٢٠٠١م).



أكتب في اللغة الفرنسية لأنها لغة جميلة وأجيدها منذ الصغر، عدا أنه لدي جمهور من القراء الفرانكوفونيين في المغرب العربي واسع ومتنوع، وذلك على الرغم من المشاق التحريرية التي أقوم بها عندما أعمل على مراجعة ترجمات نصوصي من الفرنسية إلى العربية؛ إذ تأتي في معظم الأحيان بشكل رديء، فأضطر لتمضية وقت طويل في تهذيب وإعادة كتابة بعض المقاطع التي تُرجمت بشكل سيئ. كما أن الكتابة بالفرنسية تفتح الطريق أمام ترجمة كتبي إلى لغات أخرى الذي وصل بعضها إلى ١٦ لغة.

وبخصوص الشق الثاني من السؤال حول حدود العلاقة بين تطور اللغات ومواكبتها للعلوم الحديثة، ففي رأيي أن هذا تحليل استشراقي؛ فاللغة العربية من أعظم لغات العالم وهي قادرة على صناعة المصطلحات وابتكارها. في الماضي كانت اللغة العربية هي لغة العلوم العالمية، وهي التي حافظت على المكاسب العلمية كافة الخاصة بالثقافة السريانية القريبة للغاية من الثقافة العربية، وينطبق الأمر نفسه على الفلسفة اليونانية. وفي السياق تعد تجربة الحضارة العربية في الأندلس مكسبًا ثقافيًّا وحضاريًّا وفلسفيًّا ضخمًا.

• ما الذي يعيد للحضارة العربية حضورها وفاعليتها ضمن المدارات الحضارية الأخرى المؤثرة في التاريخ المعاصر؟

■ نحن ما زلنا إلى الآن نعاني تداعياتِ الحرب الباردة، بين الاتحاد السوفييتي سابقًا والولايات المتحدة وأوربا؛ وهذا يترك تأثيرات كبيرة على مسيرة النهوض في الحضارة العربية. لقد استُنفرت حركة الإخوان المسلمين إلى أقصى الحدود من جانب الدول الغربية الاستعمارية لزعزعة الاتحاد السوفييتي نفسه ومن ثم روسيا، وزعزعة معظم الدول التي لم تكن في فلك النفوذ الغربي؛ حتى حركة عدم الانحياز التي كانت حركة عظيمة بقيادة الرئيس المصري جمال عبدالناصر (١٩١٨- ١٩٧٠م) والرئيس اليوغسلافي جوزيف بروز تيتو (١٨٩٢- ١٩٨٠م) ورئيس الوزراء الهندي جواهر لال نهرو (١٨٨٩- ١٩٦٤م) حُطِّمت من خلال التوظيف السياسي والديني للديانة الإسلامية. وإلى الآن نعاني استغلال الإسلام، فعوضًا عن دعم الشباب العربي لتحرير فلسطين رأينا العرب ومنهم أسامة بن لادن يذهبون إلى أفغانستان لتحريرها من النفوذ السوفييتي، ومن بعد ذلك يذهبون إلى يوغسلافيا التي فُكِّكت، ومن ثم ذهبوا إلى الجزائر، التي مرّت بسنوات من القلاقل والاضطراب والتقاتل بين الجيش والحركات الإسلامية. إن استخدام الحركات الإسلامية قائم إلى الآن، وقد أصبحت تركيا هي التي تتزعمها، وهي عضو مهم في حلف الناتو وهو أهم حلف عسكري غربي.

الأحداث الزلزالية التاريخية ونقد النظريات الشمولية

• نشرت أربعة كتب حول تاريخ العالم العربي والشرق الأوسط، وهي على التوالي: «انفجار المشرق العربي، من تأميم قناة السويس إلى اجتياح لبنان» (في جزأين)، و«أوربا والمشرق العربي، من البلقنة إلى اللبننة: تاريخ حداثة غير منجز»، و«تاريخ الشرق الأوسط: من الأزمنة القديمة إلى اليوم». سؤالي من شقين: الأول: ما هو أخطر حدث تاريخي ترك التأثير الأقوى في الدول العربية؟ والثاني: لماذا طُبع القرن العشرين بكل هذه الاضطرابات والتحولات في منطقتنا؟

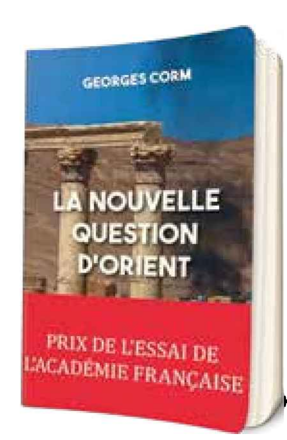
■ أريد الحديث عن معلومات تاريخية حول الغزو الصهيوني لمنطقتنا، ترتبط بهجرة يهود إنجلترا إلى فلسطين. سنة ١٨٤٠م أرسل القنصل البريطاني في بيروت رسالة إلى الخارجية البريطانية، يقول فيها: عليكم أن تتجهزوا لأن الدولة الفرنسية اكتسبت نفوذًا واسعًا للغاية من خلال الأواصر الكبيرة التي أسستها مع الطائفة المارونية في لبنان. ويجب علينا نحن الإنجليز أن نأتي بيهود إنجلترا إلى فلسطين حتى يكون لنا موطئ قدم قوي ونتمكن من مواجهة الأطماع الفرنسية في المنطقة.

أرى أن النكبة الفلسطينية هي الحدث التاريخي الزلزالي الذي طبع تاريخ المنطقة، وقبل ذلك فإن اليهود المسيحيين والمسلمين في فلسطين كانوا يعيشون في انسجام منذ قرون.

ثمة حوادث تاريخية أخرى تركت تأثيرات كبيرة ولا سيما إبان حقبة جمال عبدالناصر؛ فبعد أن أكسبته حركة عدم الانحياز زعامة استثنائية ليس في مصر فحسب، بل في القارة الإفريقية وآسيا بسبب علاقاته مع تيتو ونهرو، انزعجت الولايات المتحدة إلى أقصى الحدود، ولهذا السبب عُودِيَ بشكل كبير ووقّعت حرب ١٩٦٧م لمسعى غربي وصهيوني ضد الزعيم العربي الأكبر الذي ضُرب عسكريًّا.

• أخذت دراسة الهويات والتعددية الإثنية والدينية حيزًا مهمًّا في مؤلفاتك، بدءًا من «تعدد الأديان وأنظمة الحكم» وصولًا إلى «المسألة الدينية في القرن الحادي والعشرين». ما الدرس المستفاد من هذه القراءة للهويات ونزاعاتها؟

■ اهتممت كثيرًا بالنظريات الشمولية التي لا أحبها، ولا سيما تلك القائمة على أيديولوجيا الصراع الدائم المتخيّل بين الشرق والغرب على قاعدة ثبات أيديولوجيتهما. معظم أعمالي ومؤلفاتي هو كسر لهذه الكليشيهات والصور النمطية الفتاكة؛ وذلك قبل أن يأتي الكاتب الأميركي صموئيل هنتنغتون بأطروحته السخيفة حول صراع الحضارات، الذي انتقدتُه بشدة في كتابي (La Nouvelle Question d'Orient) (la Découverte, Paris , 2017) «المسألة الشرقية الجديدة».



إن الحضارات لا تتناحر بل تتفاعل فيما بينها، أو لا تتفاعل؛ ثم إن مقولات دخول الحضارات في نزاع وصدام مقولات لا أساس لها في الواقع. انتقدتُ سابقًا صديقي إدوارد سعيد (١٩٣٥- ٢٠٠٣م) في عمله حول «الاستشراق» (١٩٧٨م)، نظرًا للخلفية الأسلوبية الصدامية للكتاب، كأن هناك كُتلتيْن حضاريتين متصارعتين؛ واحدة شرقية وأخرى غربية، وانتقدتُ أيضًا المفكر المصري أنور عبدالملك (١٩٢٤- ٢٠١٢م) صاحب المقالة الشهيرة «الاستشراق في أزمة» (١٩٦٣م)، وكذلك عالم الاجتماع المغربي المهدي المنجرة (١٩٣٣- ٢٠١٤م)؛ بسبب أن طروحاتهما ومواقفهما، تبعدنا من دراسة القضايا الحقيقية المؤدية للنزاعات والصراعات في العالم.

• ولكن هنتنغتون ليس وحده القائل بصدام الحضارات، فاليمين المتطرف أو المتشدد في أوربا يدعم في مواقفه مقولات الصراع الحضاري، ويستنفر الهويات الداخلية والعصبيات. ما رأيكم في ذلك؟

■ لا أصنف هذ اليمين الأوربي أنه يمين متطرف، ولا أتبنى الأيديولوجيا التي تقول بأن العالم كتلة واحدة، وأن التجارة الحرة العالمية هي الحل لمشاكل العالم. على النقيض، أعتقد أن الحركات القومية الوطنية في أوربا، مثل «حزب الجبهة الوطنية» برئاسة مارين لوبان؛ هي تعبير عن رفض العولمة واختراقاتها التي تهدد استقرار المجتمعات بالكامل. إن نقطة انطلاق الأيديولوجيا الحديثة المهيمنة تتمركز حول فوائد العولمة التي تسمح لدولتين كبريين مثل الولايات المتحدة والصين بالسيطرة على العالم، فتكسر الحدود الوطنية وتهدد الهويات، ثم من المهم أن نفهم مواقف الأحزاب أو الحركات القومية في الدول الغربية، في إطار ردّ الفعل على اختراقات العولمة.

لقد استُنفرت حركة الإخوان المسلمين إلى أقصى الحدود من جانب الدول الغربية الاستعمارية... واستخدام الحركات الإسلامية قائم إلى الآن، وقد أصبحت تركيا هي التي تتزعمها، وهي عضو مهم في حلف الناتو، وهو أهم حلف عسكري غربي

إن القومية ظاهرة طبيعية ولا بد للشعوب أن يكون لها قومية وأيديولوجيا قومية، واليوم سياسة أوربا هي محو القوميات وحدودها. ولنتذكر مواقف الجنرال شارل ديغول (١٨٩٠- ١٩٧٠م) الذي رفض مفهوم الاتحاد الأوربي، الساعي إلى جعل الدول الأوربية، دولة واحدة. علينا العودة إلى أفكار كبار القيادات السياسية مثل الجنرال ديغول الذي أدان فكرة أوربا موحدة، ونادى بأوربا الأمم، بحيث تحافظ كل أمة على خصوصيتها القومية. وهنا أحب أن أذكر أعمال المنظِّر الاجتماعي بيار كونيسا الذي وضع كتابًا ممتازًا تحت عنوان: «صنع العدو: أو كيف تقتل بضمير مرتاح» ولدينا قبله كارل سميث (١٩٢٧- ٢٠١٠م) الفيلسوف الألماني الكبير الذي نظَّر وكتب عن صناعة العدو؛ إذا

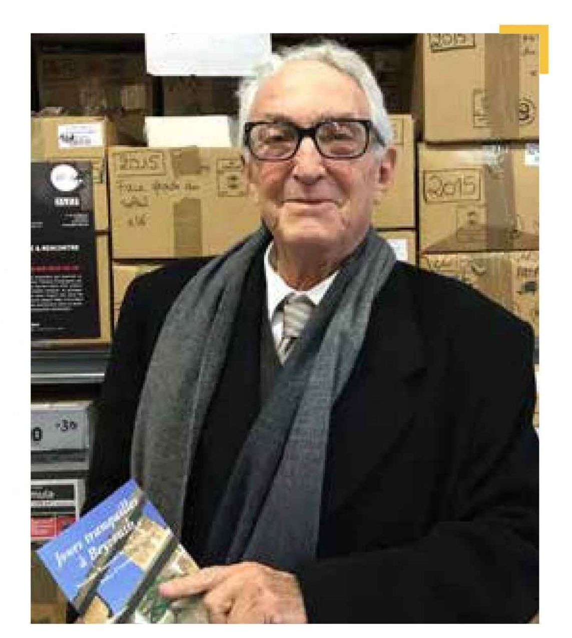
أردنا السلام العالمي علينا القضاء على أيديولوجيات صناعة العدو.

«أوربا» الاتحاد أم الأمم وخديعة التنوير

• تمرّ أوربا منذ عقود بتراجع عن إرثها التنويري والحداثوي ومسؤوليتها الثقافية تجاه العالم كما تبدت في فكرة أوربا التي قال بها فلاسفة عدة. ما العامل الأبرز في رأيك المؤدي إلى هذا التراجع؟ هل على أوربا استعادة رُوحها الحضارية؟

■ عندما قامت فرنسا بثورتها عام ١٧٨٩م كانت ولا تزال دولة استعمارية من الدرجة الأولى، واضطهدت العديد من الشعوب في مستعمراتها وتوسعت. ثمة تناقض مطلق بين الكلام الثوري الجميل والواقع التاريخي. لا شيء في رأيي اسمه أوربا، هناك كيانات قومية وثقافات شديدة الأهمية. القومية الألمانية مختلفة عن القومية الفرنسية والإيطالية والإسبانية.

إن فكرة «أوربا واحدة» موحدة وَهْمٌ وأكذوبة كبيرة، لا شيء هناك اسمه أوربا التنوير، وليس علينا أخذ المقولات الجاهزة بشكل أعمى عن الثقافة الغربية؛ إن الحديث عن دور تنويري وحداثوي لأوربا خديعة كبرى. فعلى النقيض من ذلك الكيانات والقوميات الغربية قوية للغاية، وقد تقاتلت فيما بينها، ووقعت الحروب الدينية في المجال الغربي، ومن ثم تحولت إلى حروب قومية، والحروب بين فرنسا وألمانيا شهيرة في التاريخ.



ترافقت حركة الأنوار في الغرب مع الحملات الاستعمارية الفرنسية والبريطانية والبلجيكية الشرسة، وما فعلوه في جمهورية هايتي التي كانت دولة متقدمة، أكبر دليل على ذلك، فحُطِّمتْ بشكل كبير بعد أن عرفت حركة نهضوية، وفي إفريقيا فعلوا الأمر نفسه.

«متلازمة هنتنغتون» ونقد «الهويات العملاقة»

• شكَّل الإسلام جزءًا أساسيًّا من نقاشاتك لبعض الأطروحات الاستشراقية والأوربية المعاصرة حوله، ووجدت أن قراءات غربية عدة لم تفهم الفضاء الإسلامي، دينًا وحضارة، بالشكل الوافي بعيدًا من الوعي النمطي. أين أوربا اليوم من الدراسات الإسلامية؟ هل تجاوزت الوعي الاستشراقي أم ما زالت تدور في مجاله؟

■ ما زلنا إلى اليوم نتخبط بنظرية هنتنغتون حول صراع الحضارات المسيطرة على الساحة الأيديولوجية وإلى حد ما في الدراسات الأكاديمية؛ ولسوء الحظ نفوذها قوي وكبير للغاية في الجامعات والصحافة العالمية، علمًا أنه في بريطانيا، هناك رحابة صدر أوسع تجاه الإسلام؛ إذا ما قُورِنَ بدول غربية أخرى، فالمسلمون يعيشون طبيعيًّا، ولديهم مراكز مرموقة في الإدارات البريطانية.

• ألا يتحمل الإسلام جزءًا من هذه الصورة الصدامية المصنوعة؟

■ أدت السياسات الغربية واستغلال الحركات الإسلامية للدين إلى إضفاء هذه الصورة الصدامية حول الديانة الإسلامية. لنأخذ مثال ما جرى في سوريا بعد عام ٢٠١١م، وكيف استُنفِرَت الجماعات الإسلامية المتطرفة لتدميرها، ولا ننسى أن أسامة بن لادن أنتجته عوامل ظروف الحرب البادرة. كان الهدف من وراء ذلك إبعاد الأنظار من القضايا العربية الكبرى، ولا سيما القضية الفلسطينية، ولفتح المجال أمام الحركة الصهيونية التي تديرها الولايات المتحدة وبريطانيا.

• يرى بعض أن الإسلام المعاصر يعاني العنفَ بمستويات مختلفة ومتفاوتة، بحيث يمكن تفسير بعض جوانبه بالتصدي أو مقاومة الحداثة من جانب الأصوليين والتقليديين في آنٍ. ما رأيك في هذا التحليل؟

■ لا أتعامل مع ما أسميه «الهويات العملاقة» أو المقولات القطعية، ضمن إطار الـ«ضد أو مع». إن الإسلام نفسه فيه كثير

من الاجتهادات المختلفة، وهذا يعني أن حركة الإصلاح لا تتوقف. ابحثي عن كتابات المستشرقين الغربيين الذين استغلوا الديانة الإسلامية في الحرب الباردة مع الاتحاد السوفييتي لتدميره، وتركوا تأثيرًا كبيرًا في الأعمال والأفكار حوله.

لبنان وهدر الإصلاح

• يمرّ لبنان اليوم بأخطر مرحلة في تاريخه المعاصر على مستويات عدة، وفي سبتمبر ٢٠٢٠م توج مئويته الأولى بإعلان دولة «لبنان الكبير». بعد عقود مهدورة من الدعوة إلى الإصلاح الاقتصادي والسياسي؛ هل من إمكان لإنهاض البلاد؟

■ كتبت مئات الصفحات في نقد نهج الرئيس رفيق الحريري في لبنان الذي دمّر الصناعة والزراعة اللبنانية، واعتقد بشيء من السذاجة، أنه يمكن للبنان أن يعود للعب الدور نفسه الذي لعبه قبل الحرب الأهلية عام ١٩٧٥م.

إن آلية المال السهل المتبعة منذ عقود، أتت بنتائج مدمرة على الاقتصاد اللبناني، إضافة إلى أن الاستدانة بالدولار ضمن فوائد (٧٪) و (٨٪) وتوظيفها بسندات الخزينة بفوائد ربوية الطابع، وصل بعضها إلى (٣٩٪) دمّر الاقتصاد في البلاد. وللأسف كان الإعلام كله مؤيدًا للرئيس الحريري، والرئيس الفرنسي جاك شيراك أعطاه شرعية سياسية إضافية، فنُهِبَ لبنانُ.

• ماذا عن انفجار مرفأ بيروت في ٤ أغسطس ٢٠٢٠م، هذا الحدث الزلزالي الذي كشف عن المستوى العالي للإهانة السياسية من جانب الفئة الحاكمة تجاه اللبنانيين؟

■ يدل هذا التعاطي على مدى تدهور الإدارات اللبنانية خلال الثلاثين سنة الأخيرة من تأسيس نظام الطائف، عدا أن توزيع الحصص الطائفية قَوَّضَ الشعور الوطني في لبنان.

حيوية الفكر العربي والتوجس من حركات أصولية مضادة

• كيف تنظرون إلى الثقافة العربية على مستوى الإنتاج والطروحات والأفكار والمشروعات، إن وُجدت؟

■ في كتابي «الفكر والسياسة في العالم العربي» (دار الفارابي، بيروت، ٢٠١٨م) أظهرت حيوية الفكر العربي بما فيه الفكر العربي التقدمي والماركسي، واستعدت شخصيات ثقافية عدة منسية؛ لأنها كانت تقدمية الطابع. تكمن المشكلة اليوم في عدم وجود ذاكرة تاريخية عند الشباب العربي الذي يجهل تاريخه الثقافي، وتاريخه الوطني، وهذه مأساة كبيرة.

> **اهتممت كثيرًا بالنظريات الشمولية التي لا أحبها، ولا سيما تلك القائمة على أيديولوجيا الصراع الدائم المتخيّل بين الشرق والغرب. معظم أعمالي هو كسر لهذه الكليشيهات والصور النمطية الفتاكة**

• لماذا يغيب سؤال المستقبل عن الوعي الثقافي العربي؟ وما رأيكم في خلاصة أدونيس الذي رأى أن «العقلية السائدة في المجتمع العربي عقلية سلفية ينبع مثلها الأعلى من الماضي لا من المستقبل»؟

■ لا أوافق على الأحكام المطلقة بهذا الشكل، مع محبتي وإعجابي الكبير بأدونيس، الذي لا شك أن مساهمته مؤثرة في تطوير وتحديث اللغة العربية. هنا أريد الإشارة إلى أن عددًا من الشعراء والمثقفين العرب تُجُوهِلُوا؛ لأنهم اتجهوا نحو أنظمة اشتراكية أو اعتنقوا الماركسية.

• يرى بعض أن ثمة تبدلات وانزياحات في المشهد الثقافي العربي، بحيث تُبنى مدارات عربية ثقافية جديدة في عدد من الدول الخليجية، وتخفت مدارات ثقافية عربية عميقة في القاهرة وبيروت وبغداد ودمشق. هل ثمة مبالغة في هذا الطرح، أم إن المدن التاريخية شاخت فعلًا بسبب إفشال عملية التحديث؟

■ في دراسة موضوعية بعيدًا من الأيديولوجيات المختلفة والانطباعات الاستشراقية الموجودة لسوء الحظ عند بعض المثقفين العرب المتأثرين بما يقوله الغرب عن العرب، فإن تقويم التحولات الجارية في المشهد الثقافي الخليجي سابق لأوانه ويصعب إعطاء أي تنبؤ مستقبلي.

أخشى مستقبلًا من ردود أفعال من جانب حركات أصولية مضادة لحركة التحديث الجارية اليوم. في الخليج ثمة مؤسسات ثقافية جليلة، ولا سيما تلك التي تقدم الجوائز السنوية للمبدعين العرب، ولا شك أن هناك عروبة ثقافية نابضة في دول الخليج العربي. تتخبط دول عربية عدة في مشاكل داخلية وإقليمية معقدة، مثل العراق وسوريا، وهو ما يحول دون ازدهار الحياة الثقافية فيها.



رؤى قداح
باحثة وأكاديمية سورية

الرحلات القهريّة للجسد الأنثوي في السيرة الذاتية لبنت الشاطئ

امتلكت «بنت الشاطئ» جسدَها= حيّزَها المكانيَّ الأولَ امتلاكًا متسقًا مع النظام الأبويّ الذكوريّ المؤسَّس على ركائز دينيّة ذات نزعة صوفيّة صاغت أناها وفق مقولاتها في طفولتها وصباها، وكان ذاك الامتلاكُ عبر مؤسسة الزواج ذات المقام الدينيّ المبجّل، ولكنْ ضمن رؤية إصلاحيّة تمثّلت في فكرِ زوجها رجل العلم والدين «أمين الخولي» الذي كان لها هاديًا ومثالًا، وأسهم في ارتدادها إلى المنظومة الدينيّة بعد تمرّدها العارض عليها.

وتسعى تلك الرؤيةُ إلى تحرير المرأة من خلال صيانة الجسد بالركون إلى مؤسسة الزواج وامتلاك المرأة حقّي العلم والعمل، وتسعى أيضًا إلى تبرئة المستند الديني من التمثيلات التأويليّة الفقهيّة القائمة على شروح وتفسيرات شوّهت النص المقدّس، ورسخّت الاستلاب الذكوريّ الذي يَئِدُ المرأةَ ويقرّ العلاقة الزوجيّة معها على مبدأ الاستعمال الجسديّ المُسوَّر باللعنات الإلهيّة في حالي التمرّد والمخالفة.

ووفقًا لهذه الرؤية كان من الطبيعي أن تضرب «بنت الشاطئ» خُمُرَ التجهيل السرديّ على جسدها وتنفيه خارج سيرتها الذاتيّة بوصفه حصنَ الذات الذي ينبغي أن يُحجَب؛ ولا سيما أنّ سرد الذات في السيرة الذاتيّة يحوّلها بفعل البوح من أنا فرديّة إلى أنا اجتماعيّة تفتح نوافذ الحكي للقارئ ليتلصّص على خفايا أسرارها الحميمة.

وبناءً على ما سبق كانت علاقتُها بالمكان بوصفه فضاءً ثقافيًّا، وعبورُها لأحيازه متوافقيْنِ توافقًا تامًّا مع تلك الرؤية الدينيّة الإصلاحيّة التي حقّقت لها علاقةً سياديّةً مع المكان لتَواؤُمِها مع منظومته الدينيّة بوصفها رائدةً نسويّة إصلاحيّةً لا متمردة، وأمّنت لها عبورًا مبجَّلًا مكرَّمًا لأحيازه، ومن هنا كان عبورها لتلك الأحياز لا لغاية الترفيه والكشف والسياحة، وإنما لغايتين متسقتين مع نهجها، وهما: العلم والدين؛ فارتحلت إلى المغرب لتدريس العلوم القرآنيّة في جامعة القرويين، وإلى الجزيرة العربية في رحلتين فصل بينهما عشرون عامًا، كانت أُولَاهما عام ١٩٥١م لأداء العمرة، وثانيتهما عام ١٩٧٢م لأداء فريضة الحج، وفيهما كانت محلّ تكريم وتعظيم؛ إذ تمت الأولى على نفقة الأمير فيصل، وفيها حلّت ضيفة عليه وعلى الأمير عبدالله الفيصل، والتقت العاهل السعودي الملك عبدالعزيز، وحلّت في الرحلة الثانية في ضيافة الأمير عبدالله الفيصل والملك فيصل. وهذا التبجيل مكّنها من امتلاك وسائل رحليّة اختزلت المسافات، وهو ما أدى إلى تغييب معظم ملامح المكان وحلول التاريخ والإنسان والثقافة محلّها.

قامت «بنت الشاطئ» بتقييد تجربتيها الرحليّتين المتشابهتين إلى الجزيرة العربية في كتاب واحد أعادت نشره عام ١٩٧٢م، وعنونته بـ«أرض المعجزات ولقاء مع التاريخ»، ليكثّف جزؤه الأول رحلتها الأولى، وجزؤه الثاني رحلتها الثانية. ومن خلال كتابها هذا أعادت إحياء الرحلات الحجازيّة بصبغة أنثويّة حديثة يتجلّى اختلافها في أمرين؛ أوّلهما: انصرافها إلى التأريخ للجزيرة العربيّة ومحاولة

تكثيف تحوّلاتها التاريخيّة الجذريّة واستخلاص عِبَرها العميقة المائزة المتمثّلة في ثلاثة تحوّلات أظهرت ثلاثَ آيات؛ أولاها آية البيان المتجلّية في تبلوُر اللغة العربية في مرحلة ما قبل الإسلام واكتمالها لتكون مستعدة لاحتضان القرآن الكريم المرتبط بالتحوّل الثاني الذي بزغ فيه نور الإسلام كاشفًا آيةَ الفجر الصادق. وثالثتها آيةُ العلم التي قهرت عناد الصحراء، وفجّرت كنوزها المخبوءة خلف كثبان صحرائها العنود، لتنتقل الجزيرة في النصف الثاني من القرن العشرين من حال البداوة إلى حال التحضّر، ولتشهد ثورة حوّلت فيها وجه الحياة القاحلة إلى وجه عامر بالغنى والخير مع تفجّر ثروة النفط وما رافقها من قفزات اقتصادية واجتماعيّة.

ومن خلال هذا الجانب قدمت «بنت الشاطئ» نصًّا رحليًّا مختلفًا طغى فيه السرد على الوصف، وتحوّل المكان المقدّس إلى بؤر استدعائيّة استحضرت من خلالها ثقافتها الجمّة الدينيّة والأدبيّة، وتحوّل المكان الحديث كالظهران والخُبَر والبحرين إلى مرتكز رئيس لتقديم تثبيتات تأريخيّة ترصد صورة المكان في العصر الحديث.

أما الأمر الثاني الذي ماز نص «بنت الشاطئ» الرحليّ فهو انشغالُها اللافت بالأنثى المرئيّة التي كانت تتحرّى حضورَها أنّى حلَّتْ، وتناولتها لا بوصفها موضوعًا غرائبيًّا مثيرًا للدهشة أو الاشمئزاز أو الإثارة، وإنّما بعدّها ذاتًا إنسانيّةً منفعلة أو فاعلة في محيطها المكاني الثقافي الذي وصفته «بنت الشاطئ» بـ«الحريم»، وقد خصّت الأنثى بفصل من القسم الأول من كتابها، تضمّن أربع صور حملت عنواناتٍ أنثويّة، هي: (المغتربات- جارة النبيّ- هاجر- آمنة)، ثم خصّتها في الجزء الثاني من كتابها بوقفة رصدت فيها تغيّر حالها في الجزيرة العربيّة بعد مُضِيّ عشرين عامًا على ثورة التحضّر.

لينكشف من خلال هذه الرؤى نهج «بنت الشاطئ» ورؤيتها الإصلاحيّة الخَجْلَى الطافية على سطح أزمات المرأة دون امتلاك الجرأة على تعرية أسباب استلاباتها وانهزاماتها الجسديّة والنفسيّة؛ لأن تلك الأسباب التي تجنّبتها تجلو فجوةً في نهجها الإصلاحيّ التوافقيّ، وتكشف تناقضًا لافتًا فيه يظهر في إقرار المرتكز الدينيّ لنهجها لمبدأَي الرقّ وما مَلَكَتِ اليمينُ، وفي عجزها عن هدمهما فكريًّا على الرغم من موقفها الانفعالي الرافض لهما.

> **امتلكت «بنت الشاطئ» جسدَها= حيّزَها المكانيَّ الأول امتلاكًا متسقًا مع النظام الأبويّ الذكوريّ، المؤسَّس على ركائز دينيّة ذات نزعة صوفيّة صاغت أناها وفق مقولاتها في طفولتها وصباها**

الجسد الأنثويّ المُغَرَّب
بين الدين والتاريخ وأنساق الثقافة

في نصوصها الثلاثة المعنونة بـ(هاجر- جارة النبيّ- آمنة) وصفت «بنت الشاطئ» ثلاث رحلات قهريّة كان ضحيتها الجسد الأنثويّ، ومن خلالها عرّت علاقة هذا الجسد الإشكاليّة مع المكان ومع الآخر ضمن النظام الذكوريّ العبوديّ؛ ففي أثناء قيامها بالسعي بين الصفا والمروة تحرّرت من سطوة التاريخ الإسلامي، وهيمنت عليها صورةُ الأَمَة «هاجر» وهي تسعى لاهثةً بين الصفا والمروة تتحرّى قطرة ماء تروي بها ظمأ وليدها المحتضر، فجسدُ الأَمَة «هاجر» المستعبدُ المملوكُ خضع ضمن النظام العبوديّ لحكم سادته من الذكور والإناث، وقدّمته «سارة»=الأنوثةُ المُستبدَّة بالذكورةِ قربانًا أخرس ضعيفًا لا يملك حق الرفض لينفي عنها صفة العقم، ولكنّ حملَ «هاجر» الذي هدّد السيّدة بارتقاء الأَمَة إلى مرتبة تدانيها كان سببًا في نفي الجسد الأنثويّ وتغريبه قسرًا، وقد رضخت «هاجر» لأمر الرحيل الذي أيقنت بقدسيته حين سألت سيدها «إبراهيم»: «آلله أمرك بهذا؟»، قال: نعم.

ومن خلال استحضار هذه الرحلة القهريّة حاولت «بنت الشاطئ» هدم العبوديّة عامةً، وعبوديّة الجسد الأنثويّ خاصة؛ فثمارُه المؤذنةُ بتحوّله من جسد مستملَك للإمتاع إلى جسد أمّ هو سبيل خلاصه الوحيد، وفي هذا إعلاء لمبدأ الأمومة المنفيّة مع وليدها بعيدًا من الأب، وقد انتهت رحلة «هاجر» التي تمّت بأمر قدسيّ خلاصيّ بامتيازٍ أنثويّ استردّ بعض مجد الإلهة الأم القديمة؛ إذ تحوّل سعي «هاجر» الأمّ إلى طقس عَقَديّ وشعيرة دينيّة ذات تاريخ راسخٍ مديد، وقد رفعتها أمومتها إلى منزلة

علويّة لا جسديّة حازت من خلالها مرتبة القداسة التي فاقت مرتبة سيّدتها؛ لتتقاسم الأَمَةُ والسيدة أمومةَ أنبياء لدينين متصارعين عبر التاريخ.

وفي نصها المعنون بـ«جارة النبيّ» وصفت «بنت الشاطئ» الرحلة القهريّة الثانية التي كان ضحيَّتَها جسدٌ أنثويّ، هو جسد المرأة النائحة التي التقتها ذات فجر قرب قبر النبيّ، وقصّت عليها حكايتها حين كانت صبيّةً ذات شباب ملتهب، بزغت بوارق فتنته، وقد فقدت أبويها ووقعت أسيرة رقابة أقاربها، وحارت في أمرها، وعيونُهم ترصد جسَدها الريّان وتحوّلات شموسه الشارقة، كيف تصنع لتنجو من مراقبتهم واتهامهم لها إذا ابتسمت، وإذا ضحكت، وإذا تجهّمت، وإذا نامت وإذا أرقت. وكان أنْ زوّجوها وقد توهّموا وتوهّمت أنّ في زواجها من شيخ عشيرة مسنّ خلاصها، ولكنها بعد أن وضعت وليدها ومات زوجها طردتها عشيرته طمعًا في إرثه وسلبتها صغيرها، وردّتها حسيرة القلب هضيمة الروح والجسد إلى عشيرتها، ليزيّن لها عابرُ سبيل أن خلاصها كامن في رحيلها لزيارة قبر النبيّ، وكي تقدر على الارتحال تزوّجها لتجد نفسها منفيّةً في أقصى بقاع الأرض، مُعنَّفَةً من رجل غريب لا يربطها به إلا الجسد، محرومة من فلذة كبدها.

جهّلت «بنت الشاطئ» بطلة قصّتها الأنثى الجميلة، ربما لتحرير مأساتها من فرديّتها ورفعها إلى درجة المثال لشريحة واسعة من النساء المقهورات اللواتي حُشرت أجسادهنّ ضمن الثقافة الذكوريّة في موضع يعمّق أَدَوِيَّتَهنّ؛ فهنّ متاعُ رحلةٍ وأداةُ متعة. ومن خلال وصفها لمأساة النائحة وقفت مطوّلًا على الجسد الأنثويّ، ورصدت تغيّراته الصاخبة البريئة المُغَالبة لإرادته، لينكشف انهمامُها به وتقديرُها العالي لرغائبه المتّقدة، وسخطها على النظام الذكوريّ القبليّ الذي يمتلك الجسد الأنثويّ ويستعبده، ويَئِدُ طاقتَه الخالقة الحرّة من الخطيئة المفترضة خلف أسوار الرقابة الحرملكيّة والحيازة الذكوريّة. وقد عرّت من خلال وصفها لارتحال الصبيّة وهَنَ الجسد الأنثويّ المملوك -وإن كان حرًّا- للآخر الذكر الذي يسجنه، ويغرّبه، ويملّكه لرجل عجوز، ويسلبه وليده، ويطرده، ويخدعه، ويرحل به كجزء من متاعه، ليصيرَ مجردًا من حقوقه كلها؛ حقِّ امتلاك طفله الذي هو قطعة منه، وحقِّ عبور المكان وَحْدَه، وإن كان رحيله لغاية التعبّد بدعوى الخوف عليه، ليقعَ مجددًا فريسة الذكورة المالكة المخاتلة تحت ذريعة الخلاص، وليدخلَ في دائرة علاقته الوظائفيّة بالآخر، ويصيرَ جسدًا رقيقًا مهمّته إيناسُ الذكورة وإمتاعها في رحلتها عبر أصقاع المكان، لا أكثر.

إذن؛ فالجسد الذي غيّبته «بنت الشاطئ» وأقصَتْهُ خارج سيرتها الذاتية المعنونة بـ«على الجسر» إقصاءً تامًّا،



د. عائشة عبدالرحمن (بنت الشاطئ)

وأسدَلَتْ عليه حجبَ الإسرار والتكتم حين كانت تسرد تحوّلاتها التمرّدية على النظام الأبويّ المتكئ على بنية دينيّة قدسيّة حاولت سلبَها حقًّها في العلم واختراق أحياز المكان، عادت لتحتفيَ به ولتتوحّد معه من خلال بطلات نصوصها مستبطنةً ما خفي من مشاعره وهواجسه القارعة وخفايا سراديبه المعتمة ورغائبه الخرساء، صابّةً جامَ غضبِها على النظام البدويّ القمعيّ العنيف دون أن تجرؤ على تلمّس تعالقاتِه العميقة الراسخة مع التمثيلات التأويليّة الفقهيّة التي عمّقت الهيمنة الذكوريّة على الجسد الأنثوي، وشرّعت تملّكه واستلابه اعتمادًا على أسانيد دينيّة قطعيّة لا تقبل النقد والتفنيد والمخالفة؛ فما فعله أهل الصبيّة وعشيرةُ زوجها المسنّ يتوافق تمامًا مع تلك التمثيلات التي تحدّد حركة المرأة في المكان بزعم الخوف عليها من خطر الفحولة المترصّدة لها في الفضاءات الذكوريّة، وتجعلُ الرجل حارسًا لعفّتها، مالكًا لتحوّلات جسدها الخطّاءة المُريبة، وتذمّ زينتها، وتضعها في موضع شبهةٍ في كلّ حال.

وفي النصّ الأنثويّ الثالث الذي حمل عنوان «آمنة» قدّمت «بنت الشاطئ» مثالًا صادمًا لنظام الرّق الذي استعبد الرجل والمرأة في الجزيرة العربيّة في منتصف القرن الماضي، وجعل الجسد الأنثويّ جسدًا مملوكًا يُباع ويُشترى، ولا يملك من أمره شيئًا، ويُقتَلَعُ من أماكنه التي أَلِفَها استكانةً ليُحمَلَ إلى أماكن أخرى غريبة؛ فالجسد العبد لا مكان له، وارتحاله قسريٌّ قهريٌّ محكوم بإرادة المالك الذكَر وأهوائه ورغائبه.

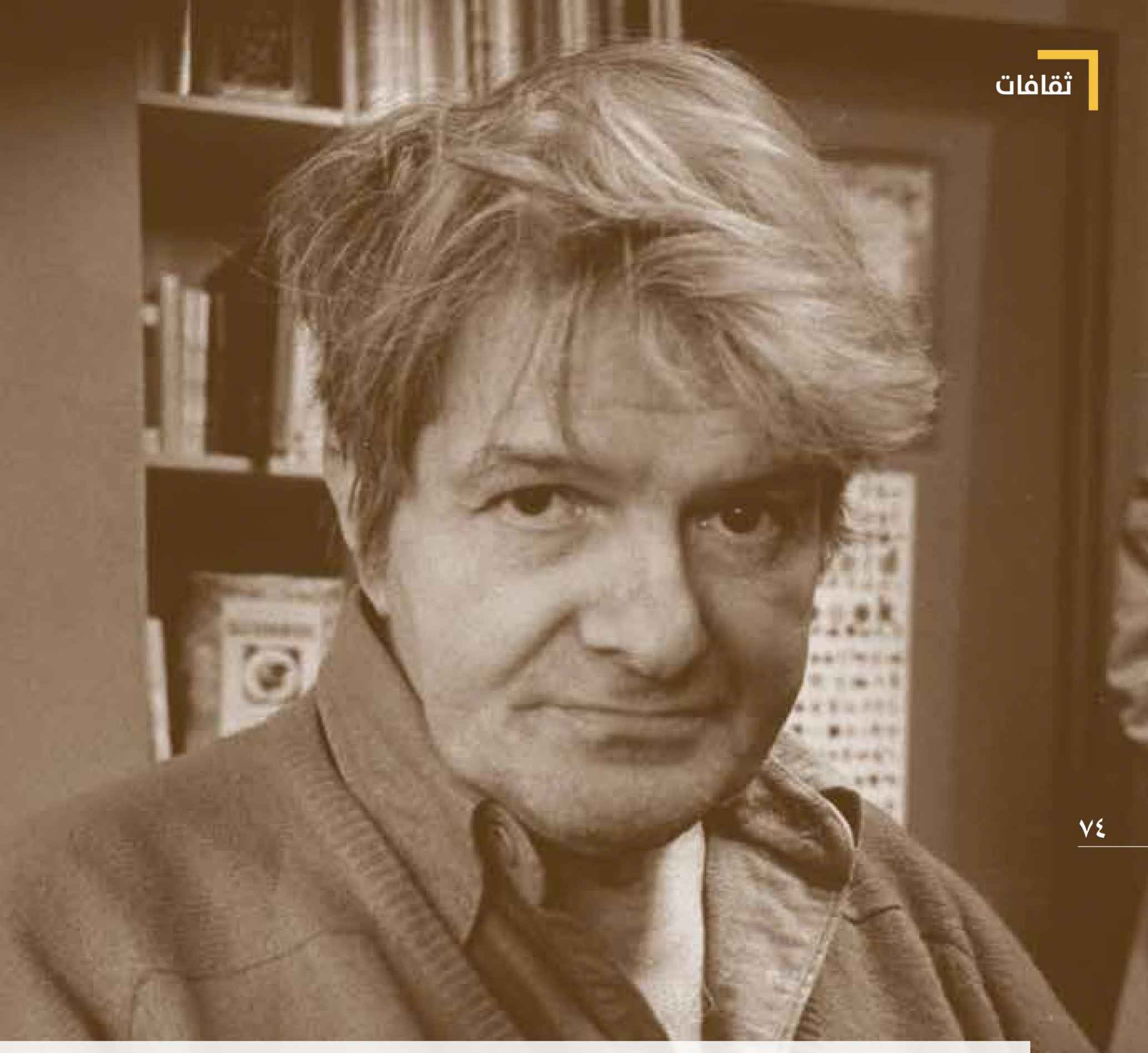
يحضر الجسد الأنثويّ المقموع الأخرس حضورًا باذخًا في قصة «آمنة» ليكشف علاقتها المأزومة مع الآخر المالك، ومع المكان الذي هو ليس لها؛ فـ«آمنة» هي الطفلة التي ضيّعت وجهَ أمّها في سوق أو احتفال، وحملها غريبٌ بلا ملامح في سفينة كبيرة، وألقاها في دار قصيّة صارت فيها رفيقةً لأطفال كان عليها الاهتمام بهم، ثم اقتُلِعَت من بينهم ولقِّنَتْ أوّل دروس العبوديّة، ووُشِمَ جسدُها الطفلُ بصفة الأَمَة، وأدركت وهي ذاهلةُ العقلِ غضّةُ الروحِ الفرقَ بينَ السيّد والعبد حين بكت وهَمَّ أحدُ الصبية السادةِ الصغار بمرافقتها، فقهقهت خالته ونهته لأن «آمنة» مجرد جارية وعليها الرحيل حين تنقضي مهمتها.

ساق الغريب جسد «آمنة» في رحلة قهريّة ثانية في صحراء بكُماء، وباعها لمسنّ تحرّى تفاصيل جسدها بعينه الخبيرة، وضمّها إلى نسائه؛ جواريهِ وأراضيهِ الجرداء القاحلة التي ما فتئ يسقيها فتضنّ بثمرها، واختصّ «آمنة» بالرتبة العليا بينهن وبالغرفة الأثيرة التي فقدتها بعد ست سنوات، وأقصِيَت منها لتحلّ محلّها جاريةٌ جديدة اشتراها المسنّ بعد رحلته إلى الشام لتكون أرضَه الجديدة التي تختبر فيها الذكورةُ الموقنة بفحولتها قدرتَها على الإخصاب، فالخراب كلّ الخراب، والفساد كلُّ الفساد في الأراضي الأنثويّة البور، والخير كلّه في الذكورة المالكة القادرة على تبديل أراضيها واستقدامها من البقاع القصيّة. لكنّ «آمنة» التي أخفقت كلُّ محاولات الجارية الكبرى العجوز في وأد روحها ودفعها للاستكانة لواقعها الجديد طلبت من سيّدها أن يبيعها فباعها لشاب اتخذها زوجةً وجاريةً وحبيبةً، وكانت له أرضَه البورَ كسابق عهدها لتُقْصَى ثالثةً، وتُجتَثّ من مكانِها الحميمِ؛ قلبِ سيّدِها وبيته بعد استقدامه عروسَه من المدينة، وقد وهبَ «آمنة» إلى آخر غريبٍ أجير لتكون له زوجةً رفضتْ أن تكونَها، وارتدّتْ جاريةً مملوكةً إلى دار سيّدها الذي تَعَشَّقَهُ قَلْبُها لكنّ جسدها خذلها وضنَّ بالوليد المُحَرِّرِ لها، وارتضت أن تحيا بقربه غريبةً تَرْقُبُ تقلُّبَ قلبه المالك القصيّ وجدرانَه الباردة التي ليست لها، وعروسَه المُثْقَلَة بحَمْلِها.

تحولات العلاقة بالجسد

رصدت «بنت الشاطئ» في نص «آمنة» ثورتها وتمرّدها على الأوامر البشريّة التي كانت تقتلعها من الأمكنة والقلوب، ووقفت على تحوّلات علاقتها بجسدها الذي تعاقب عليه المُلّاك وشوّهوه بوشوم العبوديّة التي عجزت عن قهر روحه وإرادته وإيمانه بحقّه في التمرّد واختيار سادَتِهِ وأقداره أيضًا، وإن كان قدرُه تغريبًا جديدًا لجسد لم يعد ينتمي إليها انتماءً حقيقيًّا، لكنّ عشقها لِمَنْ حَسِبَتْه رَجُلَها رَدَّها بعد رحلاتها القهريّة المتتالية أَمَةً موءودةَ القلب منسحقةَ الجسد، تقنصُ روحُها الحانقةُ لحظةً عابرة متفلّتة من رقابة سادتِها لتعبّر عن ذاتها الوثّابة، وقد أطلقت صرختها العبوديّة الأخيرة في وجه «بنت الشاطئ» حين حدّثتها عن الحريّة، فردّت «آمنة»: «وماذا أفعل بهذه الحريّة؟ أيُّ مكان لي على هذه الأرض إذا لفظتني الدار التي كانت لي يومًا جنّة الحب؟ ما انتفاعي بحياتي كلّها وقلبي مُصَفَّد بأغلال رقّه وهواه؟».

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



بعض من بداياتي: وما أشعر به الآن
أنتمي إلى الشارع، ولكي أعيش سرقتُ أشياء صغيرة ونمتُ على أسطح المنازل

غريغوري كورسو شاعر أميركي

ترجمة: محمد مظلوم شاعر ومترجم عراقي

الشعر والشاعر متلازمان. لذا لا يمكنني الكتابة عن أحدهما بمعزل عن الآخر. وبما أنني شاعرٌ فأنا الشعر الذي أكتبه. منذ وقت مبكر رغبتُ في أن أصبح شاعرًا ولم أعرف كيف أؤلف قصيدة، كنت في الثالثة عشرة من عمري وحيدًا في العالم. بلا أمٍّ وأصبحَ والدي مجنَّدًا في الحرب. لذا فأنا أنتمي إلى الشارع، ولم أذهب إلى المدرسة. ولكي أعيش سرقتُ أشياء صغيرة ونمتُ على أسطح المنازل أو في مترو أنفاق مدينة نيويورك الكبرى، خلال الحرب العالمية الثانية وفي عام ١٩٤٣م تحديدًا حيثُ عشت جحيمًا غريبًا. أعتقد أن الجحيم هو ما يولد منه الشعراء. فقد امتلأ داخلي بفرح وحزن لا يوصفان. فأردت أن أروي للعالم بأسره ما حدث لي، لكني لم أعرف كيف. ولو بقيت في الشوارع ربما لم أكن لأجد طريقة لمعرفة ما أريد. لقد سجنتُ. أعتقد أن بوصلة حياتي في ذلك الوقت لم تكن ضالةً أو على خطأ؛ فطالما أنا من أوجهها، فلماذا يكون خطأ، إن كانت ترشدني دائمًا بحسن نية أيًّا كانت البيئة التي وجدتُ فيها نفسي؟

سُجنت وأنا في السابعة عشرة من عمري وكان ينبغي إرسالي إلى إصلاحية الأحداث لقضاء مدة العقوبة لكوني لم أبلغ الثامنة عشرة لكني أودعت السجن وهكذا أصبحت أصغر سجين، ومثل هذا الأمر قد يمثل ظلمًا بالنسبة لآخرين لكنه أصبح أحد أهم الأحداث في حياتي. لم أشعر في السجن بأنني مقيد، وذلك بسبب عقليتي المرحة وغير الناضجة والتي غالبًا ما تكون حمقاء؛ بيد أنني لم أواجه البشر فحسب بكل أنواع البشر المحصورين داخل مصير مشترك، ولكن أيضًا كنت في مواجهة مع الزمن: ثلاث سنوات قرأت خلالها كثيرًا من الكتب المهمة، وتحدثت مع أرواح مدهشة -بشر عاشوا لسنوات عدَّة وهم محكومون بالإعدام، قبل أن يعفى عنهم -ولنْ أنسى أنني تحدَّثتُ مع مثل هذه الأرواح. قال لي أحدهم: «يا بُنيّ، لا تخدم الزمن، بل دع الزمن يخدمك». وهذا ما فعلته. فالزمن الذي طالما كان بمنتهى القسوة معي، عاملني بلطف هذه المرة وأفادني. وما أن أطلق سراحي حتى غادرتُ ذاك الشاب الذي نشأ بين شتى سلوكيات البشر بقبحها وجمالها. لذا، لا يمكنني أن أتحدَّث عن السجن بسوءٍ. لا أعني هنا أن السجن مكان جيد بأية حال، فهو بالنسبة للناضجين والمسنين أشبه بالعيش في تابوت، فأي باب مغلق على الإنسان أمرٌ محزن للغاية. أنا ما أنا عليه ولستُ أنفر مما كرهتُ وكانَ مفيدًا لي بطريقة غريبة. أحيانًا يمكن أن يكون الجحيم مكانًا جيدًا إذا ثبت للمرء من خلال وجوده، وجود نقيضه: الجنة.

> **على خلاف (كريستوفر كولومبوس) الذي اكتشف عالمًا جديدًا كان موجودًا أصلًا، على الشاعر أن يخلق عالمًا جديدًا لم يسبق له وجود قبل أن يدوِّنه**

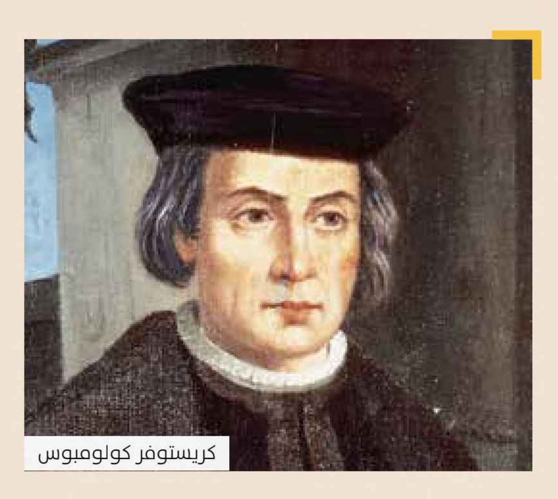
وما الجنة؟ إنها الشعر.

لم أكتب الشعر عن السجن أو عن المحكومين، بل كتبت عن الخارج، لأنني عدتُ إلى العالم المفتوح. فأنا أنتمي إلى العالم وليس إلى السجن. في السجن كرَّست نفسي للقراءة لا للكتابة. وإذا كان علينا أن نتسلَّق سلمًا لنرى من الأعلى، فمن الأفضل أن نكتب عمَّا نراه بعد أن نتسلَّقَ وليس حول كيفية تسلُّقنا السلَّم. وبالنسبة لي، كان السجن هو ذلك السلم.

أنْ تتحدَّث من أعلى نقطة برأسك، وتثقَ تمامًا بنفسك، وبأنك تقول الحقيقة، لهو نعمة خلاص وعقبة مُزعجة أيضًا. فأنْ أكتب من أعلى نقطة برأسي يعني الكتابة من العمق وبصدق، ولكنه يعني أيضًا أن أكتب بفجاجة. وما من شاعر يرغب أن يبدو فجًّا. لكنني قررت تجشُّم العناء، طالما أنه يتيح لي قول الحقيقة. إذا كان ذهن الشاعر متسقًا، ستظهر قصيدته متسقة.

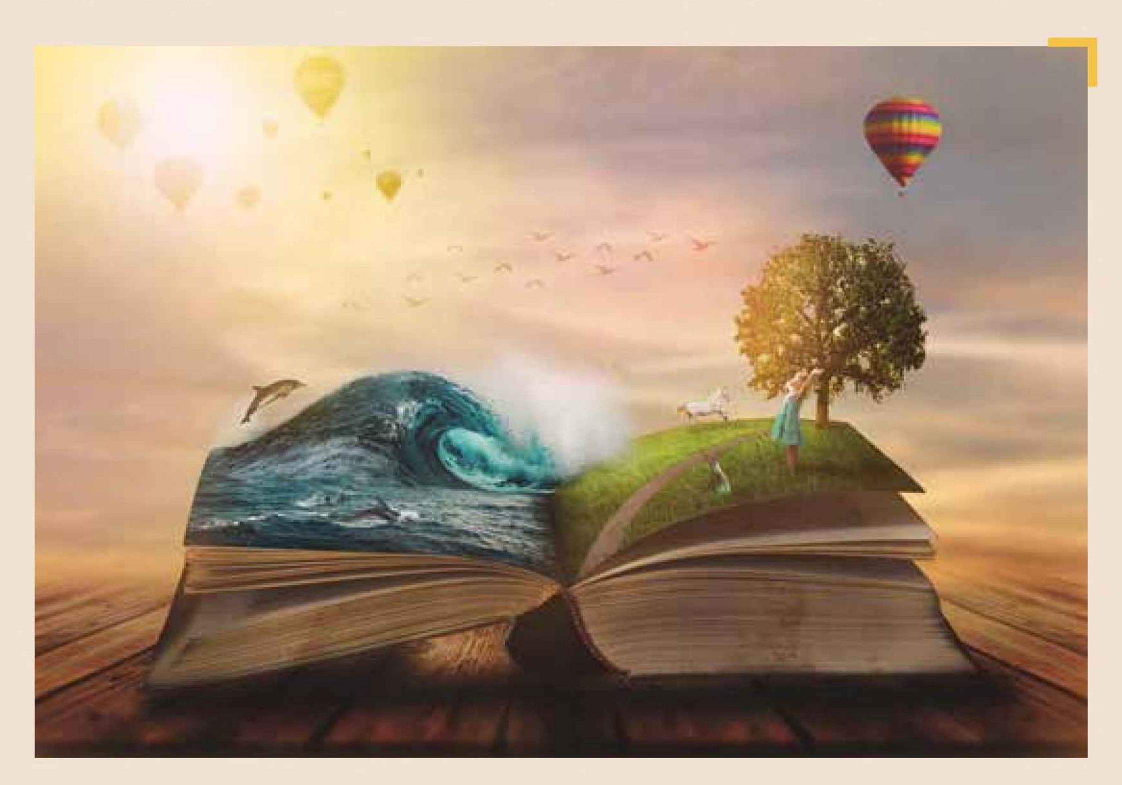
لم أعد أتذكر قصيدتي الأولى، ولم تعد بحوزتي نسخة منها، فقد فقدتها (مثل مئات سواها من القصائد التي لم اعد أتذكرها) في محطة للحافلات في ميامي بفلوريدا.

كنت أضعها في حقيبة، وهي الشيء الوحيد الذي كنت أحمله في رحلاتي المتكررة؛ حقيبة أضع فيها قميصًا وبدلة مجعَّدة وسط سيل من القصائد. لم أعد للمحطة على الفور للسؤال عن الحقيبة. وبعد سنوات، سألتُ مدير تلك المحطة وأخبرني أن القصائد أتلفت على الأرجح. لم يقلقني هذا لأنني شعرتُ بأنني لن أنضب، كما لو كان لدي مصدر زاخرٌ لذلك المنتج الذي يسمى الشعر. الشاغل الوحيد الذي اهتممتُ به، وربما لم أكن محقًّا تمامًا، هو ألا أفقد الشاعر. فطالما بقي لديّ الشاعر ستكون لديّ القصائد.


كريستوفر كولومبوس

٥٠ قصيدة مقابل كل قطعة من الملابس الداخلية

لكن حتى في السنوات الخمس الأخيرة من رحلتي في أوربا، دأبت على حمل حقيبة واحدة فقط، ودائمًا بالمحتوى نفسه: خمسين قصيدة مقابل كل قطعة من الملابس الداخلية. وحينَ أضطرُّ إلى فتح الحقيبة في الجمارك، كان ضباط الجمارك يرون قصائد وقصائد وقصائد فحسب. من المفترض أن الدبلوماسيَّ وحده هو من يسافر ومعه كل هذه الكمية الكبيرة من الأوراق، لكن مظهري وملابسي المجعَّدة لا يجعلاني أبدو مثل دبلوماسي. إذًا ماذا يمكن أن أكون غير جاسوس أو شاعر أو كليهما؟ الشاعر جاسوس، لكنه ليس على القضايا السياسية، فهو يتجسَّس علينا جميعًا ويبلِّغُنا جميعًا. وقد سمَّاه كيتس (جاسوس الله) ومن خلال الإيمان بالإنسان، أصبح جاسوسًا لدى البشرية. وفي النهاية، لم أعد أجد صعوبة في التعامل مع الجمارك، ما عدا أنني كثيرًا ما كنت أجد صعوبة كبيرة في إعادة إغلاق الحقيبة فقد كانت قصائدي مكدَّسة فيها بحيث إنني حين فتحتُ الحقيبة داخل القطار، وعادة ما يكون ممتلئًا بالمسافرين، نطَّتِ الأوراق مثل قردٍ من صندوق زنبركي وتطايرت في كل



مكان، وهو أمر مزعج؛ لذلك حاولت السفر بدونها، لكن هذا لم يكن جيدًا لأنني كنت أفقدها حيث أتركها. أعتقد أنني فقدت قصائد أكثر مما هو منشور حتى الآن. ولعل أفضل حل لتفادي ضياع قصائدي أن يصبح لدي محرر. وبمجرد أن أنتهي من إنضاجها، أرسلها إلى المحرر الخاص بي في نيويورك. وبهذا يمكن حفظ قصائدي.

كنت شاعرًا منذ طفولتي حتى خروجي من السجن، على رغم أنني لم أكن أكتب القصائد. وحين خرجت من السجن بدأت أكتب بغزارة، وإنْ بدث سيئة ربما. يستهويني أنْ أستنتج أن هذا سبب ضياع قصائدي. في البدء بدا لي أن كتابة الشعر مهمة بمنتهى السهولة، على رغم أن معظم النقاد يصنفون الشعر أحد أكثر الفنون صعوبة، لكنني لم أصدق ذلك. وكنت أقول من السهل جدًّا عليّ كتابة هذا الشيء الكبير الصعب. ولكن حلَّ وقتٌ لم أكن أكتب فيه سوى قصيدة أو قصيدتين في الشهر. حيث لم أتمكن من كتابة ما يريد داخلي أن يدوِّنه على الورق. وها أنا الآن لا أكتب سوى القصائد التي تكلفني كثيرًا من الجهد والفرح.

في هذه المدة، أصبح أكثر الشعر رواجًا الشعر بين الشعراء، وأصبح أكثر تلقيًا وفهمًا من ذي قبل. لكن ليس مهمًّا ما إذا كانت القصيدة رائجةً أم لا، بل المهم أن تظهر الحقيقة ومدى تطوُّر وعي الشاعر. وسواء كان الشاعر مفهومًا أم لا، أو كان جيد التلقي أم لا، فسيكون عليه يومًا ما أن يصل إلى الوعي الجوهري والكوني للإنسانية. وهذا من شأنه أن يفيده.

يكمن سحر القصيدة، السر الحقيقي للشعر، في القدرة على جعل مصير الأرواح البشرية أفضل وأكثر تطورًا. هناك سبب لوجود الشاعر والقصيدة. فمثلما كان هناك البحَّار والبحر والسفينة والاكتشاف. لا بدَّ أن يكون ثمة شخص هو (كريستوفر كولومبوس) العقل. ويمثل الامتداد الهائل للوعي، وهذا ما يفعله الشاعر. ولكن على خلاف (كريستوفر كولومبوس) الذي اكتشف عالمًا جديدًا كان موجودًا أصلًا، على الشاعر أن يخلق عالمًا جديدًا لم يسبق له وجود قبل أن يدوِّنه. ومن ثم يكشفه لكل البشر ولكل الأزمان. عندما أتيحت لي البصيرة الداخلية لأفهم ما كتبته، وجدتُ أنَّ ما كتبته يشبه مفتاحًا يفتح بابًا لم يدوَّن، ثمَّ دونت ذلك الباب؛ وحين فتحتُهُ، ماذا وجدت خلفه؟ لا شيء. لا شيء، طالما أنني لم أدوِّن شيئًا هناك. أعلم جيدًا أنني لن أجد شيئًا لا يمكن رؤيته. أعلم جيدًا

يصرخ الشاعر من أجل التغيير الاجتماعي لأجل العالم كله، رغم أنَّه يعلنُ بأنه هو من يحتاج إلى هذا التغيير وليس العالم كله

أنَّ عليَّ إنشاء غرفة رغبتي الحقيقية. عندها، وعندها فقط يمكنني الدخول إليها لأسكنها بسلامٍ وفرح.

فإذا كان الشاعر قادرًا على الشعور بالسلام والفرح، فبالتأكيد أن البشرية جمعاء تشعر بهما. لكن يحدث أن البشرية جمعاء لا تشعر بالسلام أو الفرح؛ فهل ستشعر بها يومًا ما، وهي لم تشعر به من قبل؟ وهل ستصبح مثل هذه البشرية ممكنة؟ يمكنني تخيُّل ذلك، لكنني لا أعتقدُ أنه ممكن. فليس كلُّ الناس سواءً. فبعضهم في هناء. وآخرون في شقاء. وإذا شعر الجميع بالسعادة بينما ثمة حبلٌ يلتفُّ حول رقبتك فسأعرف أنه طالما ثمة موت فسيكون ثمة تعاسة. الحزن، كالموت، لا مفرَّ منه. فهذا هو مصيرنا. بالنسبة للحزن، فإن الشيء الوحيد الذي يمكننا فعله حياله هو محاولة أن نجعل الآخرين سعداء؛ وأما الموت، فإن الشيء الوحيد الذي يمكننا فعله حياله هو أن نعيق طريق جنونه. هذا هو الشغل الشاغل للشاعر المعاصر. فقد تقبَّل ما لا مفر منه، لذلك عليه أن يتعلم كيف يعيشه بشكل أفضل. ومع ذلك، ثمة كوميديا تتمثل في أن الجميع يعتقد أنه يعيش اللا مفر منه بقلب وروح أعلى مما لدى الشاعر.

الشاعر ثانويًّا بالنسبة للقصيدة

هذه هي الحال في الولايات المتحدة. العيش في عالم اليوم يمثل بالنسبة لي حالة كوميدية. على رغم أنني أؤمن بأن «الحداثة» و«المعاصرة» كلمات خادعة لأن كل البشر لديهم زمن واحد وروح واحدة، إلا أنها تركت لدي شعورًا فكاهيًّا بأن ثمة شاعرًا في العالم يمكنه كتابة قصيدة متقنة، في حين لا يجيد إتقان نفسه. يعدُّ الشاعر ثانويًّا بالنسبة للقصيدة. فليعانِ الشاعر، لكن لماذا ينبغي للقصيدة أن تعاني وتجعلنا نعاني؟ أقول إنها كوميديا حزينة لأنه أيًّا كان الضوء الذي قد يضفيه الشاعر، فهو - وليس القصيدة - من يضفيه. الضوء ينبعث من الشاعر لا من القصيدة.



الأسترالي ريتشارد فلاناغان يحاور الصيني يو هوا:

لو تشابهت الكتب كلها، فإن الحقائق قد تستحيل أكاذيب

ترجمته عن الصينية: مي ممدوح مترجمة مصرية

أجرى الكاتب ريتشارد فلاناغان الفائز بجائزة البوكر والكاتب الصيني يو هوا مناقشات معمقة حول السرد والتراث الإبداعي وغيرها من الموضوعات في الروايات التاريخية. وذلك ضمن سلسلة لقاءات أسبوع الأدب الأسترالي التي أجريت بمشاركة مجموعة من الأدباء الأستراليين، وجابت العديد من المدن الصينية من ١٦ مارس إلى ٢٤ مارس ٢٠١٨م. ومن تلك الحوارات هذا الحوار:

يو هوا: قدم أسبوع الأدب الأسترالي اليوم أربعة من الكُتَّاب، غير أنني للأسف لم أقرأ سوى رواية ريتشارد فلاناغان «الطريق الضيق لعمق الشمال»، ورواية «كاربنتريا» للكاتبة أليكسس رايت، بعد قراءة رواية مدهشة، إذا كنت تريد إعادة سرد بعض من محتواها، ستجد أن الأشياء الرائعة قد تراجعت، وبات من الصعب إعادة روايتها، رواية «الطريق الضيق لعمق الشمال» هي مثل هذا العمل. الزمن في هذه الرواية متشابك، حيث تتأرجح الأحداث فيها ما بين الحاضر والماضي، كما أن الماضي يحتوي على أزمنة متفاوتة؛ لذا تحتوي الرواية على شخصيات حديثة وكذلك شخصيات مختلفة في أزمنة مختلفة في الماضي، في حين تظهر الشخصيات الرئيسة في الفصل الأول على هيئة ذكريات، أو كنوع من الومضات المشوشة التي تتخلل الذكريات.

عندما قرأت الفصل الأول انجذبت بشدة لرصانة السرد وفهم الإيقاع الذي يتمتع به فلاناغان والذي كان جميلًا جدًّا. وكمؤلف، فإنه دائمًا ما يرغب في فتح أفق لهذه الرواية، بحثًا عن أي مكان يؤدي إليه مسلكه. وبعد الفصل الثاني انفرط عقد أحداث الرواية وتلاحقت دفعة واحدة. كان الفصل الثالث هو الفصل الأثير بالنسبة لي، فمن منظور الكتابة، كان هو الأصعب، حيث كتب فلاناغان عن أستراليا، وتجاوزها ليكتب عن بناء خط السكة الحديد، وانتشار الجوع، والمرض والطاعون وجميع أشكال الحياة في جنوب شرق آسيا... وبالنظر لاختيارات فلاناغان في الكتابة، وكيفية تعبيره عن هذه الأشياء، تدرك أن هذا الرجل كاتب عظيم.

ريتشارد فلاناغان: لقد صُدمت بشدة عندما قرأت أعمال يو هوا للمرة الأولى.

فقد شعرت أن أعماله تتمتع بعدد من السمات الممتازة للأدب المعاصر، وهذه السمات لا تتوافر في كثير من الأعمال الأدبية الغربية، ولا سيما قصصه. تتسم قصصه بحبكة جذابة ومتواترة للغاية، بحيث يمكنها أن تجذب القارئ من البداية لمواصلة قراءة هذه القصة، وغالبًا ما تُشعِر القارئ بعد الفراغ من القراءة بمهاراته العميقة في الكتابة وبراعته المتفردة. إن ما يعجبني في يو هوا من خلال أعماله هو أنه يتمتع بنوع من التقمص العاطفي يفتقر إليه الكُتاب الغربيين الآن. أتذكر أن تشيخوف قال ذات مرة: إنه يجب على الكتاب الجيدين حقًّا أن يعيشوا في الظلام، ويجب عليهم أن يتوافقوا ويتعايشوا مع أولئك الأشخاص سَيِّئِي الحظ ليفهموا مشاعرهم، وهكذا يمكنهم كتابة أعمال جيدة.

الأمر أشبه بالقول إن البائسين لا بد أن يكون لديهم ما يكرهون، ولكونك كاتبًا جيدًا، ينبغي أن تفهم أوضاع هؤلاء الأشخاص، من أجل كتابة أفضل الأعمال الرائعة. كانت رواية «على قيد الحياة» بمنزلة أول عمل قرأته ليو هوا، وكان العمل الثاني هو «الصين في عشر كلمات»، حيث تمكن من خلال ذكريات طفولته ووصف الأمور الصغيرة من الانتقال من الصغير إلى الكبير، مستعرضًا أوضاع التنمية والتحول العميق في الصين خلال الخمسين سنة الماضية. ثمة سؤال أود طرحه على يو هوا، أعلم أن لويليام فوكنر تأثيرًا عميقًا في كتاباتك، وفي الواقع، له أيضًا تأثير كبير في تشكيل أسلوبي في الكتابة، فأين تتبدى مواضع تأثير فوكنر فيك؟

صعوبات وصف الشعور

يو هوا: يعد ويليام فوكنر معلمي الثالث. لقد شرعت في الكتابة في سن صغيرة، وفي كل مرحلة من مراحل الكتابة كنت أواجه صعوبات مختلفة، إحدى أكبر الصعوبات التي أرقتني كانت تتمثل في وصف الشعور، فلم أكن أعرف كيفية وصفه وما يتعلق به. عندما يشعر المرء بالسلام النفسي، يمكن حينها وصف شعوره، لكن

النفسية الهادئة المطمئنة لا تستحق الوصف؛ أما الشعور بالاضطراب النفسي وعدم الأمان فجدير بأن يُوصف، يمكنك أن تكتشف أنك قد تكتب آلاف الكلمات من دون أن تدرك وصف ذلك. وفي وقت لاحق، قرأت قصة قصيرة لويليام فوكنر، وفي القصة قتل شخص شخصًا آخر، وقد شاهد الجسد وهو يهوي على تراب جنوب الولايات المتحدة الأميركية، والدماء تتدفق أسفل أشعة الشمس، وكذلك منظر الابنة وقد أنجبت طفلها للتو، ما ماهية الشعور الذي يشعر به هذا الرجل، كتب ويليام فوكنر فقرة طويلة بشكل سلس، حيث سرد ما رأته عينا القاتل وهما في حالة من الخدر.

لقد وجدت أنه قد عبر عن الحالة الشعورية للقاتل بدقة شديدة. وتحقيقًا لهذه الرغبة، فقد أعدت قراءة رواية «الجريمة والعقاب» لفيودور دوستويفسكي، وفيها عدة صفحات يتطرق فيها لوصف حالة راسكولنيكوف بعد قتل السيدة العجوز، لم تحتوِ على جملة واحدة واصفة للشعور بل كانت كلها حركات، غير أنها أظهرت ذلك التوتر والذعر الشديديْنِ. لقد علمني ويليام فوكنر كيف أتعامل مع ما يسمى الوصف النفسي، فمصطلح الوصف النفسي هذا غير موجود، بل لفَّقَه الأساتذة الذين لا يكتبون الروايات لتخويف من يكتبونها، هنا تكمن مساعدة ويليام فوكنر لي.

يو هوا: وقعت في فخ ياسوناري كواباتا، ولكن لحسن حظي، وبينما كنت في غياهب الفخ أصرخ طلبًا للمساعدة، فإذا بكافكا يمر بجانبي ويسحبني

كلنا جنوبيون

ريتشارد فلاناغان: تمثلت صدمتي الكبرى من ويليام فوكنر في تصويره الشخصيات الصغيرة العادية، حتى أكثر الشخصيات ضآلة والشخصيات المنسية غالبًا، حيث أظهر المشاعر الداخلية الثرية والعواطف المعقدة، ففي أعماله، كان يحفظ للشخصية كرامتها بغض النظر عن كونها شخصية عادية أو صغيرة. أنا من ولاية تسمانيا في أستراليا، وهي جزيرة تبعد ١٠٠ كم من أقرب مكان لها في أستراليا. أعيش في بلدة صغيرة في الغابات الاستوائية المطيرة، يوجد فيها تقريبًا ٢٠٠ شخص فحسب؛ يعيشون على التعدين بشكل رئيس، ومعظمهم لاجئون فرُّوا إليها بعد الحرب العالمية الثانية. وخلال مراحل نموي المختلفة، لم يكن ثمة كاتب بالقرب مني، ولم أعرف أحدًا مما يسمون بالكُتَّاب، في ذلك الوقت، كنا جميعًا نشعر أنه لا يمكن إلا للكُتاب من أوربا وأميركا أن يكونوا كُتابًا.



وبعد قراءة كثير من الأعمال الأدبية الأوربية والأميركية، شعرت كأن حياة هؤلاء الأوربيين والأميركيين في الرواية هي المهمة فحسب، في حين يبدو أن حياتنا ليست على قدر الأهمية، ذلك أنه لم يتطرق أحد لوصف الحياة في تسمانيا، ولم يذهب أحد لتصوير أفراحنا وأحزاننا وكذلك لحظات نشوتنا وانكساراتنا. ثمة شيء مشترك يجمعني أنا ووليام فوكنر وكذلك يو هوا، ألا وهو أننا كلنا جنوبيون. ففوكنر من ولاية ميسيسبي، وهي منطقة لم تكن ذات أهمية كبيرة في الولايات المتحدة الأميركية آنذاك. وعندما قرأت أعمال فوكنر الذي له خلفية مماثلة لخلفيتي، اكتشفت أن بإمكاني وصف حياتي مثله.

يقدم فوكنر في أعماله حالات مختلفة لشخصيات مختلفة من خلال لغة موجزة، وهذه النقطة تلمستها أيضًا في أعمال يو هوا. ففي رواياته، يمكن التمييز بسهولة ومعرفة أي جملة نطقتها أي شخصية، وما السمات التي تتمتع بها كل شخصية على حدة، فيكون من السهل جدًّا قراءتها، في حين يكون من الصعب كتابتها، حيث يتطلب إنجازها مهارات عميقة جدًّا.

قال يو هوا آنفًا: إن لديه ثلاثة معلمين، من هما المعلمان الآخران؟

يو هوا: معلمي الأول هو الياباني ياسوناري كواباتا. فقد قرأت قصته القصيرة «راقصة آيزو» وأنا في العشرين من عمري، التي تركت لدي انطباعًا عميقًا، ربما كنت عاطفيًّا جدًّا آنذاك، وفيما بعد صرت مغرمًا بياسوناري كواباتا، وقد داومت على قراءة أعماله وتعلم الكتابة منه. وبعد قراءة أعماله ودراستها مدة أربع سنوات أو خمس سنوات، اكتشفت أن رواياتي تزداد سوءًا، فقد باتت تفتقر للذاتية، لم يعد كواباتا بمنزلة جناحين أحلق بهما، بل أغلال تُكبّلني. لقد وقعت في فخ ياسوناري كواباتا، ولكن لحسن حظي، وبينما كنت في غياهب الفخ أصرخ طلبًا للمساعدة، فإذا بكافكا يمرّ بجانبي ويسحبني، فقد كان معلمي الثاني.

لم يكن عمله الأشهر «التحول» هو أول ما قرأت له، بل كان المجموعة القصصية «طبيب ريفي». وبعد الانتهاء من القراءة شعرت بحماقتي، وفكرت، إن الحصان في الكتاب ينال ما يرغب في نيله، ويرفض ما لا يرغب فيه، إنها الحرية، هنا أدركت كيف ينبغي عليّ أن أكتب. لم يعلمني كافكا مهارة الكتابة، بل علمني أن الكتابة حرية، وهذا أكثر أهمية من أي شيء آخر، ومن حينها، صرت أكتب بحرية أكثر فأكثر. لكنني ما زلت للآن ممتنًّا جدًّا لياسوناري كواباتا،

ريتشارد فلاناغان: كل الكُتَّاب سيخوضون التجربة المتمثلة في محاولة استكشاف كيفية التعبير الحقيقي عن الأصوات القابعة في نفوسهم

فعندما شرعت في الكتابة، استغرق الأمر مني أربع سنوات أو خمس سنوات للتدريب على وصف التفاصيل. والتفاصيل مهمة جدًّا، بغض النظر عن كبر أو صغر هيكل الرواية، ورقة الخطوط أو سماكتها، فجميعها لا تعوزها التفاصيل. تنتقل الحيوية وهي العنصر المهم في الرواية من خلال التفاصيل. غالبًا ما نقرأ مثل هذه الروايات، حيث الحبكة المبالغ فيها، ولكن بعد الانتهاء من القراءة ينعدم الشعور بأي شيء؛ وذلك لأنها تفتقر للتفاصيل.

أذكر أمرًا شائقًا جدًّا، كان تقريبًا عام ٢٠٠٨م، حين ذهبت لليابان للترويج لرواية «الإخوة»، حيث قلت للصحفيين: إن ياسوناري كواباتا هو معلمي. يعتقد هؤلاء الصحفيون اليابانيون أن روايات ياسوناري كواباتا جميلة جدًّا، فعلقوا قائلين: إن رواياتك...، قلت: أتقصدون ما بها من ابتذال، إن الابتذال كذلك أسلوب للرواية، لكنهم لم يعرفوا كيف يمكنني أن أكون تلميذًا لكواباتا. لقد اعترفوا بأن الابتذال أسلوب في الرواية، في حين لم يدركوا كيف أكون تلميذًا له. أخبرتهم أنه عندما يكون لكاتب تأثير في كاتب آخر، فإنه يكون أشبه بتأثير أشعة الشمس في الأشجار. الشيء المهم، هو أن الأشجار بعدما تتعرض لأشعة الشمس، تنمو على طريقتها وليس على طريقة الشمس؛ لذا فقد علمني كواباتا لأصبح تلميذه على المنوال ذاته.

عوامل أكثر أهمية في الكتابة

ريتشارد فلاناغان: عندما شرعت في الكتابة أول مرة، شعرت بضرورة أن أتمتع بمهارة جيدة في الكتابة وكذلك قدرة على الكتابة المتعمقة. لكنني اكتشفت فيما بعد أن ثمة عوامل أكثر أهمية في الكتابة. فكل الكُتاب الناجحين لا بد أن يتمتعوا بالقدرة على نقل مكنونات صدورهم من خلال اللغة في أعمالهم. من السهل قول ذلك، لكن من الصعب القيام به في الواقع، فكثير من الكتاب يعجزون حقًّا عن التعبير عما يعتمل في صدورهم بخط أيديهم. أعتقد أن كل الكُتَّاب سيخوضون مثل هذه التجربة، والمتمثلة في محاولة استكشاف كيفية التعبير الحقيقي عن الأصوات القابعة في نفوسهم.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



خالد طحطح
كاتب مغربي

الدفاع عن عصر النهضة

يُناقش جون ماري لوكال في كتابه الصادر سنة (٢٠١٨) بعنوان: «دفاعًا عن عصر النهضة» Défense et illustration de la Renaissance قضية شائكة في التاريخ الأوربي، ويطرح تساؤلات كثيرة بشأن النهضة، هل وجدت فعلًا؟ هل لا تزال موجودة إلى اليوم؟ هل هي لحظة عولمة أولى مبكرة؟ ما علاقتها المفترضة بانطلاق الرأسمالية؟ هل مفهوم النهضة، في حد ذاته، واضح للعيان أم إنه مفهوم من دون موضوع؟

يعود جون لوكال، مدير قسم التاريخ بجامعة باريس الأولى، وعضو هيئة المجلة التاريخية إلى دراسة نشأة المصطلح الذي يُعارض «العصور الوسطى» الذي اخترع في القرن السادس عشر من رجال أرادوا إحياء العصور القديمة (الحقبتين الإغريقية والرومانية تحديدًا)، التي تزامنت مع روح الإصلاحات الدينية التي ميزت ولادة الحداثة. مع الأخذ في الحسبان مآخذ النقاد ممن اختلقوا ضجة موت عصرالنهضة، فهي في نظره حقبة لم تمت ولن تموت، ولذلك عمل على استرجاع تاريخها بالكامل في كتابه الذي حظي باهتمام الكثير من المؤرخين والمتابعين للتغيرات التي يعرفها العالم اليوم. يسعى هذا الكتاب إلى إنقاذ عصر النهضة وإظهار جميع الجوانب التي تميزه بوصفه عصرًا مختلطًا، وكذا تحديد السمات الرئيسة التي تميزه من العصر الوسيط، وبنائه من جديد وفق رؤية تعيد المكانة لهذه اللحظة المهمة من التاريخ التي تؤسس لمفهوم العالم المعاصر. وعليه فقد حدد المؤلف غاية الكتاب في تقديمه «راهنية النهضة»، تلك الحقبة الهجينة والمعقدة في كرونولوجيتها وفضائها، ووصفها، ورام الانتصار مجددًا «لعصر نهضة مغاير» يختلف عن ذاك الذي وضعه بعضٌ محلَّ سخرية وتندُّر بغرض الإجهاز عليه بشكل نهائي.

يسلط لوكال الضوء بالموازاة على إشكالية التحقيب من منظور مختلف، ويستحضر الكثير من القضايا الطارئة في مرحلة ما بعد الاستعمار، ومنها الجدل بشأن عصر النهضة ذاته، الذي يعدُّه بعضٌ الإرهاصَ المبكرَ والأول للعولمة الممقوتة؛ إذ غدا عصر النهضة متهمًا فجأة، ولإعادة الاعتبار له كان من الضروري أن يقف لوكال عند إشكالية التحقيب مجددًا.

يُحاول كتاب الدفاع عن النهضة أن يمنح الكلمة لصك الاتهام في علاقة النهضة بالعصر الوسيط، وبالنزعة المركزية الأوربية، وبالنزعة الإنسية التي لم تكن، على الأرجح، تلك الأنسنة التي كنا نتمنى أن تتمثلها.

يرصد المؤلف تاريخ المفهوم، والحقبة. وسيتطرق بتفصيل لكل الأسئلة الشائكة حول ما يُعتقد اليوم عن انتساب النهضة لإيطاليا ولادةً ومنشأ، وعن القطائع ومفاعيل العتبة التي طبعت الحقبة. وأخيرًا، سواء حدثتِ النهضة أو لم تحدث، فإن مخيالها لا يزال يغذي أوربا المعاصرة، وما زلنا نعيش معها إلى اليوم اللحظة.

وانطلاقًا من الوعي بهذه الوضعية العامة للتأمل وبواقع الأسطوغرافيا اليوم، طرح لوكال ما أطلق عليه المؤرخ الهولندي يوهان هوزينغا، عام ١٩٢٠م، «مشكل النهضة» التي تعدّ، من بين كل الحقب، أكثرها تعرضًا للهجوم والشك؛ لأنها ابتدعت «عصرًا وسيطًا» مظلمًا، لم يتوقف مؤرخوه عن إعادة مكانته له، ومن بينهم جاك لوغوف الذي ارتبط اسمه بهذه الحقبة الزمنية. ولأن النهضة أقرت مسلسل التحقيب في أوربا ثانية، ولأنها أقرته أيضًا انتصارًا، كما يقول بعضٌ، لنزعة مركزية أوربية متعجرفة وهدامة. طرحت أسئلة بشأن دواعي كوننة منظور أوربي وفرض الهيمنة الغربية على تمثل العالم،

وفرض أحداث ونظريات التاريخ التي «تثمن» النهضة التي تُعدّ مقدمة للحداثة؟ بهذه العبارات يختم المؤلف لوكال مقدمة كتابه التي وسمها بعنوان لافت: موت النهضة: نقاش مفتوح.

النهضة غدت متهمةً اليوم في عصر العولمة، ويجب إعادة قراءة الماضي والتأكيد على أن التغريب لم يكن قدرًا ولا مستقبلًا على الأرجح. هناك من يرى أن عصر النهضة ليس سوى اختراع من بين اختراعات أخرى ظهرت في القرن التاسع عشر، وأن ذلك كان البداية الفعلية للهيمنة الأوربية، وهكذا حُمِّلت النهضة ضمنيًّا المسؤولية عن تغذية فكرة التفوق التقني والاقتصادي والثقافي الأوربي؛ إذ بدأ الأوربيون في غزو العالم واستعماره بلا رحمة ولا شفقة بهدف استغلال ثرواته؟ ألم يؤدِّ اكتشاف أميركا إلى الإبادة الجماعية للسكان الأصليين وإلى الاتجار بالسود، ألا يبدو هذا من مساوئ عصر النهضة التي تتهم بتحمل مسؤولية كل شرور الحداثة.

عَدَّ كثير من المؤرخين أن النهضة هي أصل كل الشرور التي عرفتها الدول القومية لاحقًا، وهناك من ذهب لحد ربط النهضة بكل الآفات الناتجة عن ظاهرة العولمة، التي توصف بكونها وحشية؛ إذ عَدُّوها مرحلةً انبثقت ولادتها الأولى مع عصر النهضة. فهل تحمل هذه الحقبة في طياتها بالفعل بذور التجاوزات المعاصرة؟

هذيان غير مبرر

يكشف لوكال بعض المزايا التي تضمنتها إسهامات بعض النقاد ممن أعلنوا بكثير من المبالغة موت هذا العصر، لكنه يتوقف أيضًا عند كثير من الأوهام التي حشدوها للتدليل على أفول هذه الحقبة واحتضارها للأبد، فهو يعدُّ بعض الأطروحات المغالية في عداء النهضة غريبة الأطوار ويَسِمُهَا بالهذيان غير المبرر، بل هي تبعث على الغثيان عنده، ويُقدم في المقابل رؤية جديدة لعصر النهضة، رؤية هادئة وعلمية تضمنها كتابه الرائع: دفاعًا عن عصر النهضة.

يُناقش المؤلف في الجزء الأول التهم الرئيسة التي وجهت لعصر النهضة، ومنها الادعاء بأنه لم يكن بالإمكان اكتشاف العصور القديمة من دون إسهامات العصور الوسطى. كانت تلك إحدى أهم الركائز التي ارتكن إليها على سبيل المثال جاك لوغوف. وهنا يوضح صاحب فكرة الدفاع عن عصر النهضة أن الفرق بين العصور الوسطى وعصر النهضة يرجع إلى حقيقة أن هذه الأخيرة أنتجت تنوعًا من الجسم القديم، من خلال تحرير نفسها من مبنى أرسطو شبه الحصري الذي تحمله التقاليد المدرسية، وعليه فقد أصبحت هذه الحقبة مدركة للعصور القديمة منذ حقبة سابقة. ومن ناحية أخرى، لا يمكن، في نظره، فهم أوربا التي تركز على عصر النهضة من دون وضعها في سياق القرنين الخامس عشر والثامن عشر، وذلك حينما كانت أوربا تحت رحمة تهديد العثمانيين، فهي التي أنقذت العالم الغربي من هذا الخطر الخارجي، وهذا هو الوجه المضيء في عصر النهضة، بينما يعترف أن استعمار أميركا وتجارة الرقيق يمثل بحق الجانب المظلم منها، الذي استنكره بعض رواد الحركة الإنسانية، وعلى رأسهم الدومينيكاني الإسباني بارتولاومي لاس كاساس (١٤٧٤- ١٥٦٦م)، الذي خلد التاريخ اسمه بسبب مواقفه من إبادة الشعوب الأصلية، وكان قد صحب والده في رحلة كريستوفر كولمبس، ومنذ وصوله إلى العالم الجديد عام ١٥٠٢م، ناضل بحماسة ضد تعسفات الغزاة الإسبان اتجاه الهنود الحمر، ولا سيما في المكسيك، فقد سعى إلى وقف المذابح ضد الهنود، وسعى عبثًا لإيقافها. حتى لقد أطلق عليه لقب حامي الهنود ورسول بلاد الهند، وترك كتابًا توثيقيًّا بالغ الأهمية بعنوان القصة الدقيقة لتدمير بلاد الهند.

> **هناك من يرى أن عصر النهضة ليس سوى اختراع من بين اختراعات أخرى ظهرت في القرن التاسع عشر، وأن ذلك كان البداية الفعلية للهيمنة الأوربية، وهكذا حُمِّلَتِ النهضة ضمنيًّا المسؤولية عن تغذية فكرة التفوق التقني والاقتصادي والثقافي الأوربي**



مذكرات أوجين يونسكو

التاريخ خشبة مسرح سيئة. هو إطلاق العنان لأكثر أنواع الشغف دناءةً، وأكثرها تضليلًا.

أحمد الزناتي مترجم مصري

في كتابه «المادة والذاكرة»، طبعة Digireads.com ٢٠١٠م، يفرّق الفيلسوف الفرنسي هنري بيرغسون بين نوعين من الذاكرة: الذاكرة القائمة على العادة التي يكرر فيها العقل لنفسه مشهدًا سابقًا أو خبرة سابقة، وبين الذاكرة المتأملة المرتبطة باللاوعي، الذاكرة التي لا تنكشف إلا في لحظات الكشف والحدس. الذاكرة الأولى تقسّم الحياة إلى وحدات زمنية منفصلة متعاقبة خاضعة للرصد والقياس، والثانية لا تعترف بالدقّة، ولا بالتتابع الزمني، ولا تميّز بين ماضٍ وحاضر، وهذه هي الذاكرة الحيّة.

ربما التقط الكاتب المسرحي والروائي الروماني-الفرنسي أوجين يونسكو (٢٦ نوفمبر ١٩٠٩ - ٢٨ مارس ١٩٩٤م) من مواطنه هنري بيرغسون طرف الخيط ليكتب مذكراته الشخصية المهمّة والشائقة «الحاضر الماضي الماضي الحاضر»، الصادرة للمرة الأولى باللغة الفرنسية سنة ١٩٦٨م عن دار Mercure de France، ثم نقلتها إلى اللغة الإنجليزية المترجمة هيلين. ر. لبين سنة ١٩٧١م، لتصدرَ منها طبعات عدّة، آخرها الطبعة الصادرة من دار DaCapo Press سنة ١٩٩٨م بتصدير الناقد والمسرحيّ الأميركي د.روبرت برونشتاين، التي نعرض لها في السطور القادمة.

في تصديره للكتاب يعرّفنا برونشتاين بطبيعة الكتاب قائلًا: « كما يشي عنوان الكتاب، يمنح أوجين يونسكو ذهنه حرية الحركة والتنقّل متراوحًا بين الماضي والحاضر على مدار سبعة وعشرين عامًا، كما لو كانت هذه السنوات تتجاذب أطراف الحديث فيما بينها عبر حوار تاريخي».

يصيب برونشتاين بهذه العبارة عين الحقيقة. كان يونسكو قد شرع في كتابة هذه اليوميات/المذكرات في سنة ١٩٤٠-١٩٤١م، ثم أعاد تزويدها وتنقيحها في سنة ١٩٦٧م، أي بعد انقضاء سبع وعشرين سنة على كتابتها. وهي خليط من اليوميات والسيرة الذاتية والتحليل الذاتي النفسي والتعليقات الشخصية على أحداث سياسية واجتماعية متباينة من بينها موقفه من أنظمة الحكم الشمولي كدول المعسكر الشرقي، ومعاداة السامية، وفضحه الثوريين البورجوازيين الأفاقين، كل ذلك عبر فقرات قصيرة متتالية، تخلو من التسلسل الزمنيّ، مجرد ثبات جريئة متتابعة من الحاضر إلى الماضي، ثمّ من الماضي إلى الحاضر كما يقول العنوان.

قد لا يألف القارئ في البداية أسلوب يونسكو المتوسّل بفقرات نثرية قصيرة لا يضبطها ضابط، ولا يربطها رابط، لكنه يكتشف بمواصلة القراءة أنّ الرجل يقدّم تصورًا ذاتيًا جديدًا عن رؤيته للعالم ولنفسه، فما يلبث أن يألف أسلوبه ويحبّه. يذهب يونسكو إلى أنّ الكُتّاب الذين يسردون تجاربهم الحياتية وفق ترتيب زمني محددٍ هم في الأغلب ضحايا وهم ذاكرة حقيقي، لأن الكاتب في هذه الحالة يضع رأسه بمحض إرادته تحت مقصلة الواقع، متناسيًا، أو ربما متجاهلًا حقيقة أن الواقع سراب وضباب كما سنرى لاحقًا.

نلحظ أيضًا أن يونسكو اختار سنتين فقط هما ١٩٤٠م (تاريخ بداية كتابة المذكرات)، وسنة ١٩٦٧م وهو تاريخ تحريرها والانتهاء منها. وهو تارة يشير إلى السنة، وتارة أخرى لا يخفيها، تاركًا مساحةً حرّة للقارئ ليتخيل سنة وقوعها. سأنقل في السطور القادمة فقرات مطولة ومُختارة من مذكرات يونسكو بحسب الترتيب الذي أورده في كتابه.

أول صورة لأبي

تبدأ الفقرة الأولى من المذكرات بصورة غائمةٍ عن الأب والأم حيث نقرأ: «أنبش في ذاكرتي عن أول صورة لأبي، فأرى ممرات مظلمة. أظن أنني كنتُ في الثانية، على متن قطار. أمي جالسة إلى جواري، وشعرها معقوص إلى الأعلى على شكل كعكة كبيرة، بينما يجلس أبي أمامي مباشرةً، إلى جوار النافذة. لا أكاد أرى وجهه. لا أرى سوف كتفيه ومعطفًا. يغشانا فجأة نفق مُظلم. أنفجر بالبكاء». «داخل غرفة مُظلمة. مصابيح سحرية. شخص ما - ربما أبي أو أمي - يُجلسني فوق مقعد صغير الحجم، قريبًا من شاشة عرض كبيرة. يقف رجال وسيدات بالغون خلف ظهري. ربّ الأسرة، وهو رجل ذو لحية سوداء طويلة، يغيّر الصور المعروضة على الشاشة. هل ثمّة أطفال جالسون إلى جواري على المقاعد؟ بالكاد أرى واحدة من

الصور المعروضة: طفل صغير يجلس إلى طاولة تقف فوقها قطة لها ذيل طويل مرتفع في الهواء، وشعرها خشن. تختفي الصورة فجأة من على الشاشة، فأجهشُ بالبكاء صارخًا: "أعيدوا المشهد"، يُدهش من حولي. هل كانت هذه أول كلمة أتفوّه بها؟». بمرور الأيام وبانتقاله للعيش من المكان الذي ولد فيه، تأخذ صورة الأشياء في الشحوب، حيث نقرأ:

«شيئًا فشيئًا، شيئًا فشيئًا نختفي، نتراجع، نذوب، وما يتبقّى منا يُمكن كنسه بمجرفةٍ ورميه داخل كيس قمامة. هل سيأتي أحدٌ لالتقاطنا، ليعيدَ تجميع شظايانا؟».

«يبدو لي.. يبدو لي بالفعل أن صور القرية والطاحونة التي طالما أحببتها قد مُحيت، ابتُلِعَت شيئًا فشيئًا، أو بالأحرى أخذتْ في الشحوب تدريجيًا، وجفّتْ مثل أوراق الخريف».

«ما أصعب أن يصفح الإنسان عن أعدائه. إذ كيف يمنع الإنسان نفسه ألا يكرههم؟ حتى الانتقام لن يُرضي أحدًا ولن يرد إليه حقه. ما يبقى، رغم كل شيء، هو الأذى، وهو ما ينبغي للإنسان أن يتعايش معه». «في اللحظة الأخيرة قبل النهاية، حينما يضيع كل شيء تقريبًا، علينا أن نلوذ بالفرار، أن نسمو فوق الظروف، أن نتجاوز كل شيء».



> ترسّخ الذاكرة في وعيي -شأنها شأن الأحلام- لا واقعية هذا العالم وتلاشيه، الأمر أشبه بصورة مرتعشة على صفحة مياه متحركة ودخان ملون هائم في الهواء. الواقع هشّ إلى أبعد الحدود ومؤقّت إلى أبعد الحدود

«ننتقل إلى بيت جديد. أرى أبي يحمل حقيبة كبيرة بمساعدة شخصٍ آخر. نقف أمام مدخل البيت. هل ثمة عربة تجرها الخيول واقفة. ربما أنا في الرابعة من عمري، وربما في الخامسة. بصعوبة يرتقون درجات السُّلّم، حاملين الحقيبة».

«طالما اعتدتُ الخروج مع والدي للتنزّه. ما زلتُ أذكر قبعته المستديرة السوداء. في الغالب كنا نستأجر قاربًا لنتنزه عبر نهر السين، ينقلنا من Alfort إلى Grenelle. كنتُ أفضّل الجلوس فوق السطح السفلي من القارب، متسندًا بركبتيَّ على المقعد الخشبي. أتذكر الماء الأخضر، والضوء المزعج وقت العصر. في طريق العودة إلى المنزل، كنت أستطيع سماع صوت محركات السيارات. كان قريبًا مني. أشعر به، لكني لا أراه. يقول شيئًا لي».

«أنا برفقة أبي مرة ثانية داخل حجرة، ليست بيتنا. ذهبنا إلى زيارة أمي التي كانت طريحة الفراش. ضوء رمادي وحائط أصفر، حضورٌ باهت لأبي. أبي عبارة عن خيال ظلّ، كان متدثرًا بمعطف أسود يغطيه. اشترى لها زوّارها تفاحًا. كانت تعشق التفاح. تلتقط تفاحة وتقضمها. كانت أمي مريضة، كنتُ حزينًا عليها، غارقًا في القلق، لكن مشاعري كانت مختلطة بلونٍ من ألوان الصدّ والنفور».

«هناك ذكرى أخرى مرتبطة بالذكرى السابقة، وكان لها أسوأ الأثر في نفسي. لا أعلم إن كان من المفترض أن آتي على ذكرها أم لا، لكن كل شيء ينبغي أن يُفرغ داخل الكلمات. ربما من الأفضل أن أقول ذلك بأسلوب متلوّن لو جاز التعبير، بحيث لا يدرك القارئ هل ما قلته يخصني أم لا، وهل ما قلته حقيقة أم خيال. في نهاية المطاف نادرة هي الأشياء التي ينبغي أن نخجل منها. فجميع الأخطاء إن جاز لنا تسميتها أخطاء، وكل الأشياء غير المبررة في حياتنا، وكل الحماقات والغلطات لها تفسير موضوعي لا يخلو من وجاهة، وهي في التحليل الأخير ليست أخطاءً.

فكل إنسان يحمل مسؤولية التحكم في نفسه وفي رغباته، وكل إنسان قادر على أن يميّز بين الحقيقة والسراب». «أسأل نفسي: ما الذي تبحث عنه؟ ما الذي تفتش عنه في هذا العالم؟ لا أعرف. لكني أود أن أعرف. لقد نسيتُ. حتى وقت قريب كنتُ أدركُ تمامًا ما أبحث عنه. يتحتم عليّ أن أتذكر. لم أعد أعرف».

ذاكرة الذكريات

«أعيدُ قراءة الصفحات التي كتبتها عن ذكرياتي قبل فترة طويلة. في هذا الوقت لم يكن لديّ الكثير لأكتبه عن عالم الطفولة، بالأحرى أشياء قليلة جدًّا عن نهاية ذلك العالم وبعض الشظايا، وهي شظايا قليلة من مرآة مغبّشة أرى عبرها وجهي. والآن كل ما تركته مجرد ذاكرة الذكريات، ذكرى عن هذه الذكريات الصغيرة. وستظل ذكريات طالما أن شعور المرء ما زال يتفاعل مع الصور الذهنية ومع الأصوات الباقية داخلنا. وها هنا لا أظن أنني مِت».

١٩٦٧: أعجز عن العثور على بقية ذكرياتي. من المؤكد أنها أكثر من الصفحات التي سودتها في دفتري، لأن الجُملة الأخيرة في الصفحة الأخيرة داخل الدفتر موسومة برقم ١.

«جميعنا يفقد ذاكرته. ويبدو أنني فقدتُ ذاكرتي أسرع من الآخرين، ربما حدث ذلك لأنني أريد تذكّر كل شيء، وربما لأنني أردتُ قول كل شيء. ليس عالمي الخاص بأكثر أهمية من عالم الآخرين. أحاول أن أجمع شتات عالمي عبر جمع شظاياه وأجزائه بعضها البعض، لا لشيء إلا لإثبات أن هذا العالم كان موجودًا في يوم ما. أعلم أن كل شيء يتحوّل إلى شيء آخر، فلا شيء يختفي إلى الأبد. قالوا لي ذلك: الكل واحد، وكل شيء يتحول إلى شيء آخر».

«لا أستطيع أن أشرح لنفسي كيف سمحتُ لها ببلوغ سن الثلاثين، سن الخامسة والثلاثين، ثم السادسة والثلاثين. لا أعرف كيف أخفقتُ في منع وقوع تلك الكارثة؟ هل كبرتُ في السن بينما كنتُ نائمًا؟ هل كنتُ غائبًا عن الوعي؟ هل أسقاني أحدهم شرابًا؟ تحوّل عكسي: تحوّلتُ إلى حشرة. وأيًّا من كنتُ الشخص الذي صرتُ إليه، فينبغي أن أبقى ذلك الطفل الضعيف، في صورته البِكر النضرة، أن أبقى المراهق الذي ما يزال محتفظًا بشيء من طفولته».

> **أندريه بريتون واحد من المخلوقات التي لا يمكن للمرء تصوّرها لن تخلد أبد الدهر. لماذا نحبّه؟ إننا لا نحب بريتون لأنه منحَ الشعر بعدًا رابعًا، ولا لأنه أعاد ابتكار الأدب كما أعاد فرويد وكارل ج. يونغ ابتكار علم النفس، أو كما أعاد آينشتاين اكتشاف الفيزياء، أو كما أعاد كافكا ابتكار الدين، بل لأن بريتون كان تجسيدًا حيًّا للسموّ والنبالة الإنسانية**

ينتقل يونسكو في الجزء الثاني من الكتاب ليصدّره بالعنوان التالي: «بوخاريست سنة ١٩٤٠ وما حول سنة ١٩٤٠» (تاريخ بداية كتابة المذكرات). يواصل يونسكو سرد تفاصيل من ذكرياته ويومياته سردًا حرًّا كما نرى في الفقرات الآتية:

«أخطط لتغيير صوتي السردي وعاداتي في الكتابة. سأتجنب الكتابة تمامًا متى أصبتُ بالارتباك أو الإحباط الشديد. لن أكتب سوى أشياء دقيقة، ولن أحرّر سوى حقائق ملموسة بأضعف شغفٍ ممكن». «[..] لكني لن أكون قادرًا على الكتابة إن لم يكن لديّ شغف حقيقي، وإن لم أكن أعاني وأتألم. مئتا ورقة هي عدد صفحات الدفتر. ولقد بدأتُ لتوي في الكتابة. ماذا سيحدثُ إذا وصلتُ إلى صفحة رقم مئتين؟ أين سنكون وقتها؟ أتساءل في نفسي بقلق عميق: ما الذي سيطرأ عليَّ أثناء كتابة المئتي ورقة، أؤمل الوصول إلى نهاية الدفتر، إلى الورقة مئتين، فهذا يبعث الراحة في نفسي».

«لا يحقّ الكلام والكتابة إلا لمن يملك شيئًا ليقوله، وكل إنسان عنده شيء ليقوله، وأنا مثلي مثل أي شخص. عليّ أن أحاول الكلام، أقصد الكلام عن نفسي تحديدًا. فبهذا أحقق ذاتي، أن تحققَ ذاتك يعني أن تمارس وجودك. ولا تحتاج في سبيل ذلك أن تكون صاحب "أيديولوجيا عظيمة"، فالعالم يغصُّ بهذا الفريق بعد انتهاء الحرب، يمتلئ العالم بعددٍ أكبر من اللازم من المفكرين. على الإنسان أن يكون نفسه، ومتى أراد الإنسان أن يكون نفسه، فعليه ألا يخشى أن يكون تافهًا».

«على الإنسان دائمًا أن يرى الأمور من فوق قمة جبل، على المرء ألا يترك نفسه عرضة للسقوط في فخّ "الأيديولوجيا"، ولا في فخ الكليشيهات اللحظية العابرة،

ولا وقائع اليوم العادية المحددة». «أخبرني صديقي (س) اليوم أنني طالما كنتُ أحكي لنفسي، وما زلتُ أحكي لنفسي بشكلٍ أو بآخر. قلت له: لا تحمل همًّا بشأن التاريخ. عليك أن تحمل فقط بشأن الأمور الغيبية، فالتاريخ خشبة مسرح سيئة. التاريخ أحمق وهمجي، التاريخ إنما هو إطلاق العنان لأكثر أنواع الشغف دناءةً، وأكثرها تضليلًا».

«أقرأ الاقتباس التالي من يوميات أندريه جيد، مؤرخة في ٢٩ يناير ١٩٣٢: "لا أستطيع تحمّل فكرة أن المعاناة الشديدة يمكن أن تذهب سُدى دون ثواب، تؤرقني هذه الفكرة طوال الليل، وها أنا مستيقظ الآن". لم يستطع أندريه جيد أن يمنع نفسه - ككاتبٍ غربي- من التفكير في أن المعاناة هي ثمن السعادة، وأن المعاناة ينبغي أن تُقابل بمكافأة. أما أهل البلقان فلا تأخذهم شفقة بمن يتجرعون المعاناة. فالحقيقة أن المعاناة لا قيمة لها».

«نشعر بالسعادة حينما يحل المساء. نعلم ساعتها أننا سنحظى بالسلام والهدوء حتى صباح اليوم التالي. نمنّي أنفسنا بوقوع معجزةٍ ما، نمنّي أنفسنا بهبوط خلاصٍ ما عند منتصف الليل أو عند بزوغ فجر الغدّ».

«أندريه بريتون واحد من المخلوقات التي لا يمكن للمرء تصوّرها لن تخلد أبد الدهر. لماذا نحبّه؟ إننا لا نحب بريتون لأنه منحَ الشعر بعدًا رابعًا، ولا لأنه أعاد ابتكار الأدب كما أعاد فرويد وكارل ج. يونغ ابتكار علم النفس، أو كما أعاد آينشتاين اكتشاف الفيزياء، أو كما أعاد كافكا ابتكار الدين، بل لأن بريتون كان تجسيدًا حيًّا للسموّ والنبالة الإنسانية».

تائه وسط آلاف الكلمات

«أنا تائه وسط آلاف الكلمات، تائه وسط فصول أعمال فاشلة: هذا هو عنوان حياتي، وهذه الأشياء ما تقتلع روحي من جذورها وتدمرها. الحياة محصورة بيني وبين نفسي، وأنا إذ أتحملها وحدي بيني وبين نفسي، لا أعترف بها كحياة تخصني. إذ كيف يمكن لشيءٍ يداريك أن يميط اللثام عنك؟ كيف يمكنكَ أن تجعل الأقنعة كلها شفافة؟ كيف يمكنكَ عمل نسخة احتياطية من النصيب، ومن الأخطاء، ومن التِيه، كيف تصل إلى منبع الأشياء الصافي؟ كيف يُمكنني أن أصحح كل شيء وضعني في المكان الخطأ؟ وكيف يمكنني استخدام الكلمات في التعبير عن الأشياء التي تداريها الكلمات؟ كيف يمكنني التعبير عما يجلُّ عن





التعبير؟ أنا أنشد المستحيل. أنشد أن تكون الكلمات شفافة رائقة. آلاف وآلاف الكلمات والأقنعة والأكاذيب والأخطاء عليها أن تعبّر عما تخفيه الكلمة».

بعد هذه الرحلة من الشكّ وانعدام اليقين في اللغة والأدب والسياسة والأيديولوجيا، يعود أوجين يونسكو في نهاية الكتاب إلى مرحلة الطفولة حيث نبع الإنسانية الصافي فيقول:

«الطفولة هي عالم المعجزات والسحر. الطفولة نشأت كما لو أنها تفجرت مضيئة وهّاجة من قلب الليل، مفعمة بالجِدّة والنضارة والدهشة. أن تخرج مفارقًا عالم الطفولة يعني أن تُطرد من الفردوس، لتصير رجلًا بالغًا. لكنكَ تحتفظُ بالذاكرة، بنوستالجيا الحاضر، بالوجود الآني، تحتفظ بكنزٍ تحاول إعادة اكتشافه بكل الوسائل الممكنة. إما أن تعيد اكتشافه وإما أن تقبل التعويض. طالما كنتُ عرضة للعذاب، بسبب الخوف من الموت والرعب من فكرة الخواء المطلق من ناحية، وبسبب الرغبة المتقدة، نافدة الصبر الضاغطة لمواصلة الحياة. لكن لماذا يرغب الإنسان في الحياة؟ ما معنى الحياة؟ لقد عشتُ طوال حياتي منتظرًا أن أعيش. الطفولة هي الشيء الوحيد الذي يصون لنا الحياة».

يختتم يونسكو مذكراته بعبارة لافتة، لا أراها مجرد شذرة من يوميات أو مذكرات، بل فلسفة حياةٍ كاملة. «إن أنوار الذاكرة، أو بالأحرى الأنوار التي تمنحها الذاكرة إلى الأشياء هي أكثر الأنوار شحوبًا. فما يلبث المرء أن

> **أنا تائه وسط آلاف الكلمات، تائه وسط فصول أعمال فاشلة: هذا هو عنوان حياتي، وهذه الأشياء ما تقتلع روحي من جذورها وتدمّرها**

يتذكّر شيئًا وُلِد من ظُلمة النسيان، أو من العدم. لستُ متأكدًا إن كنتُ أحلُم أم أتذكر، ولستُ متأكدًا هل حلمتُ بحياتي أم كانت حقيقة. ترسّخ الذاكرة في وعيي - شأنها شأن الأحلام - لا واقعية هذا العالم وتلاشيه، الأمر أشبه بصورة مرتعشة على صفحة مياه متحركة ودخان ملون هائم في الهواء. الواقع هشّ إلى أبعد الحدود ومؤقّت إلى أبعد الحدود».

أُرجّحُ أنّ يونسكو يلمح هنا إلى غريغور سامسا بطل رواية التحوّل لفرانتس كافكا، إذ طالما أشار إلى تأثّره برواية كافكا وإلى استلهامها في أغلب أعماله. راجع حوار يونسكو مع د.حمادة إبراهيم في مقدمة ترجمة الأعمال المسرحية الكاملة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٦م.

المصدر:

Present Past Past Present : A Personal Memoir
Publisher: Da Capo Press; 1st DaCapo Press ed edition (March 22, 1998)
Language: English



فضل بن عمار العماري
أكاديمي سعودي

قصيدة إيوان كسرى

اتفق النقاد جميعًا على أن سينية البحتري من أروع ما قيل في الشعر العربي القديم. يقول محقق الديوان في الحاشية، ج٢، ص١١٥٢: «قال يصف إيوان كسرى بالمدائن، ويتعزّى به». والمفترض-والحال هذه- أن تكون القصيدة وصفًا كلية، أي: أن تكون القصيدة موضوعية، لا ذاتية، بيد أن ما نجده هو حديث عن الذات، أي: أن القصيدة تندرج في الشعر الغنائي الذي تتحكّم فيه «الأنا». وليكن ذلك، فالأساس هو أن يتفاعل الشعر مع موضوعه بحيث يتحولان إلى كلٍّ واحد. وعلى العموم، تبدأ القصيدة بإعلان:

صُنتُ نفسي عمّا يُدَنِّس نفسي
وتَرَفَّعتُ عن جَدا كلِّ جِبس

فهو يعلن ما يُفترَض أنه الصدمة النفسية التي طرأت عليه، وهو ما يَكشفه قوله:

واشترائي العراقَ خُطَّةَ غَبنٍ
بعد بيعي الشآم بيعة وَكس

إنه أصبح غير مرغوب فيه في العراق؛ لأنه:

ولقد رابني نُبُوُّ ابن عمّي
بعد لينٍ من جانبيه وأُنس

جاء البحتري ليمدح، فلَقِي التُّكران والجفاء. وهنا ما كان عليه إلا أن يغادر.

حضَرت رَحلِيَ الهمومُ فوجَّهـ
ـت إلى أبيضِ المدائن عَنسي

لقد رحل كي يُسقط ما في نفسه على ذلك القصر:

أتَسَلّى عن الحُظوظ وآسى
لِمَحَلٍّ من آلِ ساسان دَرْس

أذكَرَتنيهمُ الخُطوب التوالي
ولقد تُذكِر الخطوبُ وتُنسي



و«الخطوب»: المصائب والابتلاءات، وعثرات الحظوظ، إنها تاريخ يحمله في ذاكرته عن ماضٍ عايشه بالعراق، ولا سيما نكبات الخلفاء، وعلى وجه الخصوص المتوكل. والملحوظ أن الأبيات التي يُفترض أنها تصدمنا أيضًا -نحن المتلقين- بالفاجعة أن تفيض بالألم والحزن الشديدين، فهو القائل:

وتماسكت حين زعزعني الدهـ

ـر التماسًا لتَعسي ونَكسي

غير أن الأبيات سردية، ليس فيها ذلك الإحساس الأليم بالانهيار النفسي، حتى إن ما يبديه من تماسك يحوّله إلى فخر. ويبدو أن اختياره وزن الخفيف أسهم إسهامًا كبيرًا في الحَدّ من اندفاعه وتفريغ شحناته العاطفية، أي: أن العقل هنا يسيِّر هذه الأبيات، وليست العاطفة المفترضة فيها، وهذا واضح من مطلع القصيدة الذي أثَّر فينا جَرْسيًّا، ولكنا لا نشاركه انفعالًا: «صُنتُ نفسي...»، وليس هنا انبهار، وليس هنا صرخات وتوجعات، بل برزت الحكمة والتهدئة. لقد كان المفترض أن يعبِّر البحتري عن فاجعته، عن صدمته -أيًّا كانت الفاجعة والصدمة- بغير هذا الأسلوب المتعقّل جدًّا؛ فالمقدمة منبتَّة الاتصال بالرحلة، وكأنها أُلصِقت بها فيما بعد، فهي غير ذات صلة بالموضوع، أو بقول آخر لا تحمل الهموم التي دفعته إلى الرحلة: «حضرت رحليَ الهموم...».

وعلى كل حال، فهذه البداية هي مقدمة طللية بأسلوب آخر، وهنا يقف الشاعر على «الطلل» (القصر)، فيقول:

وهُمُ خافضون في ظلّ عالٍ

مُشرِف يَحسِر العيون ويُخسي

مُعلَقٌ بابُه على جبل القَبـ

ـق إلى دارتَي خِلاطَ ومُكس

وبعده:

نَقَل الدهرُ عهدَهنَّ عن الـ

ـجِدَّة حتى رجعن أَنضاءَ لُبس

فكأن الجِرمازَ من عَدَم الأُنـ

ـس وإخلاله بَنِيَّةَ رَمس

أي: أن المكان خالٍ مقفر. ثم يقول:

لو تَراه علِمت أن الليالي

جَعَلت فيه مآتمًا بعد عُرس

> **إن أهم خاصية من خصائص شعر البحتري هو اقترابه من لغة الكلام، مع الاحتفاظ بسمت القصيدة، أي أنه استطاع تحويل النثر إلى شعر حتى في صورة المعركة**

وهو يُنبيك عن عجائب قوم

لا يُشاب البيانُ فيهم بلُبس

خارطة لبلاد فارس

وينقل البحتري في هذه الأبيات خارطةً لبلاد فارس وما يكتنفها من شواهق الجبال حتى بحر قزوين وجبال القوقاز حيث يمتدّ السُور الحاجز، ويَحكي ما أصاب أهله، ويصف القصر وصفًا خارجيًّا دون محاولة التوافق معه، فيأتي التصوير كله منقطعًا، منفصلًا، مجزوءًا عما قاله: حضرت رحليَ الهموم.../ أتَسَلّى عن الحُظوظ وآسى... وهو ما لا يشي بأدنى درجة الأسى، وقد بلغت ذروتها في هذا الانتقال إلى مكان التعزّي عن الفقد الأول. ثم يدخل البحتري القصر، فينقل من صوره صورة معركة بين كسرى، أنو شروان، والروم، التي وقعت سنة (٥٤٠م):

وإذا ما رأيت صورة أنطا

كيّة ارتعت بين روم وفرس

والمنايا مواثلٌ وأنو شر

وانَ يُزجي الصُّفوف تحت الدِّرَفس

في اخضرار من اللباس على أصـ

ـفرَ يختال في صَبيغة وَرس

وعِراكُ الرجال بين يديه

في خُفوتٍ منهمُ وإغماض جَرس

من مُشيحٍ يَهوي بعامل رُمح

ومُليحٍ من السِّنان بتُرس

تَصِف العين أنهم جِدُّ أحيا

ءٍ لهم بينهم إشارة خُرس

يَغتلي فيهم ارتيابيَ حتى

تَتَقرّاهم يدايَ بلَمس

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة




قال النبي عليه أفضل الصلاة والسلام
كل أمر ذي بال لم يبدأ فيه
ببسم الله فهو أبتر وقيل أقطع

بسم الله الرحمن الرحيم

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم

وما سعاد غداة البين إذ رحلوا إلا أغن

قصيدة بانت سعاد، لكعب بن زهير بن أبي سلمى (ت: ٢٦هـ)، كُتبت بخطّ الثلث، وتربيعها بخطّ النسخ، سنة ٨٥٩هـ.



من مخطوطات مركز الملك فيصل المزخرفة.



مونتيفيوري:
رسائل غيّرت وجه العالم
الرسالة أكثر ما يمكن أن يتركه الشخص ليدلّ عليه

عماد فؤاد شاعر ومترجم مصري

تحولت الرسائل الورقية خلال العقود الأخيرة إلى شيء من الماضي السحيق، لم يعد هناك من يكتبها أو يتبادلها اليوم. قبل ذلك، وعلى مدى المئات، أو بالأحرى، الآلاف من السنين، كانت الرسائل المكتوبة هي وسيلة التواصل الأهم بين الناس، حيث كان لها طقوسها ومفرداتها وأدواتها وأساليبها الخاصة التي تتبدل من حال إلى حال ومن وقت إلى آخر. وربما لا يزال كثيرون منا يذكرون دفاتر أوراقها المزيّنة بالزهور والزخارف الخطية الجميلة، وهناك من أولعوا في مدة ما بالمراسلة مع أصدقاء لم يلتقوهم قط.

لم يتبق اليوم شيء من هذا الطقس الحميمي المنقرض، صارت الرسائل الإلكترونية والعبارات السريعة على تطبيقات التواصل الاجتماعي هي البديل من رائحة الورق، أو ما يحمله من عرق أو دموع أو عطور أو دماء. كما صارت الطوابع البريدية مجرد هواية للمهووسين بجمعها وتصنيفها.

من منّا اليوم يذكر طعم المادة اللاصقة لمغلّفات الرسائل وحرقتها اللاذعة على اللسان؟ من منّا يعرف اليوم معنى الختم الأحمر الدائري على الأغلفة؟ أو جرّب أن يسأل العاملين في مكاتب البريد الحديثة عن معنى رسالة مكتوبة بخط اليد، وسوف تدرك أننا صرنا نحيا زمنًا لا تؤرّخ أحداثه الرسائل كما كان يحدث في الأزمنة الماضية.

لهذا السبب ربّما، يكاد كتاب «التاريخ المدوّن، الرسائل التي غيّرت العالم - Written in History: Letters that Changed the World» للمؤرّخ البريطاني سيمون سيباغ مونتيفيوري أن يكون ذكرى من زمن بعيد، الذي ضمّنه أكثر من ٢٤٠ رسالة ومقتطفًا وجُمَلًا ترجع إلى مختلف الحقب والعصور التاريخية، ومن بقاع مختلفة من العالم، يعود تاريخ الأغلبية العظمى منها إلى العصور الوسطى حتى عقد الثلاثينيات من القرن الماضي، عندما بدأ الهاتف في احتكار منصّة التواصل بين الناس، وصولًا إلى تسعينيات القرن العشرين، حين أعطى ظهور الإنترنت الضربة القاضية لعصر الرسائل المكتوبة.

ضدّ توقّعات القارئ

ينحدر المؤرخ سيمون سيباغ مونتيفيوري من عائلة تنتمي إلى اليهود السفارديم، درس التاريخ في كمبريدج وعمل مصرفيًّا وصحافيًّا، قبل أن يبدأ في إصدار عدد من الكتب التاريخية وهو في الثلاثينيات من عمره. لتحقق أعماله عن عائلة القيصر الروسي رومانوف وجوزيف ستالين وتاريخ القدس مبيعات كبيرة، وتترجم إلى عشرات اللغات. كما قدم في الوقت ذاته روايات تاريخية وكتبًا للأطفال، إضافة إلى عدد من الأعمال والبرامج التلفزيونية الناجحة.

يكاد كِتاب «التاريخ المدوّن، الرسائل التي غيّرت العالم» لمونتيفيوري يكون ذكرى من زمن بعيد، الذي يضم أكثر من ٢٤٠ رسالة ومقتطفًا وجملًا ترجع إلى مختلف الحِقَب والعصور التاريخية، ومن بقاع مختلفة من العالم

وكما يوضح في حوار أجرته معه صحيفة «تراو» الهولندية مؤخرًا، بمناسبة صدور الترجمة الهولندية لكتابه، فقد جاءته فكرة مختاراته من «الرسائل التي غيّرت العالم» في أثناء عمله على الأرشيف الروسي، حيث عثر على كثير من المواد المهمة التي: «لم تمسّها يد أحد من المؤرّخين من قبل تقريبًا»، ويضيف: «لم تأتِ هذه المختارات من الرسائل إلا من باب محبتي الشخصية لكل رسالة فيها، فقد اخترتُ كلًّا منها عن عمد؛ لأني وجدت فيها ما يدفعني إلى تسليط الضوء عليها».



وحول كيفية انتقائه الرسائل التي ضمنها كتابه يقول: «هي انعكاس لتاريخ قراءاتي على مرّ السنين، فكثير منها نابع من ذوقي الخاص، حيث لا أحب الاعتماد على ما يريده القارئ، كما أنني أردت الابتعاد من المقتطفات التقليدية المملّة، تلك التي كتبها سيدات وسادة أنيقون في المنازل الريفية؛ لأنها بمعنى ما رسائل كاذبة، لطالما كرهت هيمنة ذلك الجو الشبيه بجو الأديرة منذ صغري، لذلك سعيت إلى نوع آخر من التنوع، إلى رسائل مجلوبة من عصور وقارات وخلفيات وأجناس مختلفة، قاصدًا أن يكون هذا المزيج التاريخي مفاجئًا لتوقّعات القارئ، ومثيرًا أيضًا، فكم مرة سنقرأ شهادة شخص نجا للتو من موت أو اغتيال! أو كما نقرأ في رسالة إحدى ضحايا معسكر أوشفيتز قبل اختناقها بالغاز بساعات قليلة! كذلك اكتشفت رسالة مارك أنطونيو إلى أوكتافيان الذي أصبح الإمبراطور أوغسطس لاحقًا، التي يقول له فيها: «ألا يعجبك أن أخدع كليوباترا؟»، ثم يكتب بغضب عن «ثرثرة أوكتافيان في روما، كل هذه التفاصيل كانت مثيرة لي، ودفعتني إلى نشر هذه الرسائل التي تقول الكثير».

مونتيفيوري، الذي سبق له أن جمع الخطب السياسية الشهيرة في كتاب بعنوان «خطب غيّرت العالم»، يقدّم في كتابه الجديد رسائل ومقتطفات مرتّبة ومزوّدة بالسير الذاتية والتاريخية الضروريّة لأصحابها، ويرتبها عشوائيًّا تمامًا تحت عناوين: الحب، الصداقة، العائلة، السلطة، المصير والوداع. لم يراعِ في ترتيبها بين دفتي كتابه هذا أي تسلسل زمني أو منطقي، فنحن نقرأ رسالة من هنري الثامن لنجد بعدها أخرى من دونالد ترمب، أو من فريدا كالو لنقلب الصفحة فنجد رسالة من عبدالرحمن الثالث، ثامن حكّام الدولة الأموية في الأندلس. كذلك نجد كثيرًا من رسائل الروس؛ لأنّ التاريخ الروسي هو ببساطة بنك المعلومات الرئيس لدى مونتيفيوري، هو الذي عمل لسنوات صحافيًّا على الأرشيف الروسي، وقدم العديد من الكتب عن التاريخ الروسي القديم والحديث، ومنها كتبه عن «ستالين شابًّا» و«عائلة رومانوف» القيصرية، وها هو يعكف اليوم على كتابة سيرة لحياة الرئيس الروسي فلاديمير بوتين.

كما تضمنت الترجمة الهولندية للكتاب خمس رسائل من هولندا وبلجيكا لا يحتويها نص الكتاب الأصلي بالإنجليزية، ومن بينها رسالة الحب التي كتبها المغني البلجيكي جاك بريل إلى زوجته ميشا قبل رحيله، ورسالة للكاتب الهولندي ستاين ستروفلس موجهة إلى زميله كارل فان ده وستاين.

لمسة حميمية

على الرغم من التبويب الذي أشرنا إليه آنفًا الذي اعتمده مونتيفيوري في ترتيب الرسائل التي جمعها، فإننا لا يمكن أن نوافقه الرأي في أن «كل» هذه الرسائل قد غيّرت العالم بالفعل، كما يشير العنوان الفرعي لكتابه، وإن كان لا يخلو كثير من هذه الرسائل التي جمعها بدأب من لمسة حميمية ما، ومن ذلك ما نلمحه من شجاعة نادرة في رسالة سارة بيرنارد حول بَتْر أحد أطرافها، أو طَرَافة ما يكتبه كريستوفر كولومبوس لأحد أصدقائه حول رحلاته لاكتشاف العالم، في حين يكتب المهاتما غاندي مخاطبًا «صديقه» هتلر ولا يتلقى منه ردًّا، وفي رسالة أخرى نجد هتلر يخبر «صديقه» موسوليني بالهجوم الحربي الذي يوشك على القيام به، كما نعثر على كلمات شديدة القبح بتوقيع موزار حول التغوّط والتبول. وفي رسالة أخرى، نجد سفيتلانا ستالين ابنة الزعيم الروسي جوزيف ستالين تختتم رسالة لأبيها قائلة في لهجة آمرة: «الأمر اليومي رقم ٣: آمرك أن تطلعني على ما يجري

'Ik ben vlak achter je, dichtbij genoeg om je hand te pakken. Dit oude lichaam heeft het opgegeven, net als dat van jou, en het ontruimingsbevel kan ieder moment bezorgd worden. Ik ben je liefde en je schoonheid niet vergeten. Maar dat weet je. Ik hoef niets meer te zeggen. Goede reis oude vriendin. Ik zie je aan het einde van de weg. Eindeloos veel liefde en dankbaarheid. Leonard.'

رسالة الوداع التي كتبها المغني ليونارد كوهين إلى ملهمته ماريان إيلين قبل وفاتها

في اللجنة المركزية في سريّة تامة»، وتوقّع رسالتها بـ«ستالينا، الرئيس».

أيضًا، وفي قسم آخر من الكتاب، نقرأ كلمات بتوقيع الشاعر الأميركي ت. إس. إليوت يرسلها إلى صديقه جورج أورويل، ليحذره من أنّه لن يجني أيّ ربح مادي إذا نشر روايته «مزرعة الحيوانات». وبعد صفحات قليلة نجد جورج دبليو بوش مرحّبًا بخليفته بيل كلينتون: «كرجل نبيل في البيت الأبيض». في حين يظهر لنا الزعيم الفرنسي نابليون بونابرت عاشقًا غيورًا وهو يكتب إلى حبيبته جوزفين قائلًا: «هناك العديد من الأيام التي لا تكتبين لي فيها، ماذا تفعلين إذن؟». فيما يكتب المغني والشاعر الكندي ليونارد كوهين وهو في الحادية والثمانين من عمره رسالة الوداع الأخيرة إلى حبيبته وملهمته السابقة ماريان إيلين وهي على فراش المرض عام ٢٠١٦م قائلًا: «أنا خلفك تمامًا، قريب بما يكفي لأضم يدك بين يديّ. لقد استسلم هذا الجسد القديم، كما استسلم لجسدك من قبل، وسيأتي إشعار الرحيل في أيّ وقت».

عواطف شخصية

كما أن بعض رسائل الكتاب كانت مزلزلة لما احتوته من ألم أو انهزام، ومن ذلك الرسالة الوداعية الأخيرة من فيلما غرونفالد إلى زوجها كورت، والمؤرخة في ١١ يوليو ١٩٤٤م، والمكتوبة في معسكر أوشفيتز، التي تختمها بقولها: «تمتّع بحياة سعيدة، علينا أن نصعد الشاحنة!» وهي الرسالة المحفوظة حتى اليوم في متحف ذكرى الهولوكوست في الولايات المتحدة الأميركية، ويعتقد أنها الرسالة الوحيدة المتبقية من نوعها.

في السياق ذاته نقرأ رسالة بابور، أول إمبراطور موغالي للهند، التي أرسلها إلى ابنه همايان بعد نجاته من محاولة تسمم بتاريخ ٢٥ ديسمبر ١٥٢٦م، شارحًا له فيها عقابه لمن تورطوا في محاولة اغتياله بالسمّ قائلًا: «أمرت بأن يحضروا الطاهيين والمرأتين المساعدتين لهما وجرى استجوابهم، لقد اعترفوا بكل شيء، وأعطيت أوامري بقتلهم جميعًا، لكن قبل قتلهم أمرت بجلد الطاهيين، وألقيت إحدى المرأتين لتموت تحت أقدام الفيلة، فيما قتلت الأخرى بالرصاص، بفضل الله وحده تمكنت من النجاة».

فيما تكتب الإمبراطورة الرومانية ماريا تيريزا إلى ابنتها ماري أنطوانيت، ملكة فرنسا، بتاريخ ٣٠ يوليو ١٧٧٥م

> **يرى مونتيفيوري أن الرسائل المكتوبة أثبتت عبر التاريخ أنها كانت أكثر مصداقية من كتب التأريخ المعتادة؛ لما تحمله من عواطف شخصية، لا يستطيع كاتبها إخفاءها أو الفرار منها**

تنصحها قائلة: «يمكن أن ينقلب حظك هكذا تمامًا، وقد ينتهي بك الأمر في بؤس أكبر بسبب خطئك. إنه نتيجة الفجور الرهيب الذي يمنعك من الانشغال بكل ما هو مهم، في يوم من الأيام سترين حقيقة ما أقول، لكن الأوان سيكون قد فات».

يشير المؤرخ أيضًا إلى أن كتابة الرسائل قد ازدهرت في عصر النهضة الأوربية، فيطلعنا على رسالة كتبت بخط رائع من مكيافيلي يتجلى فيها توازنه السياسي في الأزمات الخطرة، لكنها تشهد أيضًا على وقوعه في حب امرأة شابة تصغره كثيرًا. ومن الرسائل المضحكة أيضًا تلك التي أرسلها الإيطالي لورنزو دي ميديشي العظيم إلى ابنه جيوفاني، البالغ من العمر حينها ١٦ عامًا، مباشرة بعد أن أصبح ابنه الشاب كاردينالًا، ويأمره فيها بأن: «ابتعد من العاهرات!».

يرى سيمون سيباغ مونتيفيوري أن الرسائل المكتوبة أثبتت عبر التاريخ أنها: «كانت أكثر مصداقية من كتب التأريخ المعتادة؛ لما تحمله من عواطف شخصية، لا يستطيع كاتبها إخفاءها أو الفرار منها، وقد أثبتت أنها كانت أكثر أمانًا من الوسائط الإلكترونية التي نستخدمها اليوم، ويضيف في مقدمته للكتاب: «تظل حروفها ملموسة ومرئية، ولا يوجد سوى نسخة واحدة منها؛ لذلك كان يسهل تدميرها إن أراد كاتبها أو مستقبلها، قبل أن تصل إلى أيدي الفضوليين». ربما لهذا السبب ذاته قال اللورد بايرون ذات يوم: «إن كتابة الرسائل هي النشاط الوحيد الذي يجمع بين العزلة والرفقة الطيبة». فيما وصف غوته الرسالة بأنها: «أكثر ما يمكن أن يتركه الشخص ليدلّ عليه».

SIMON SEBAG MONTEFIORE

- Geschreven geschiedenis. Brieven die de wereld hebben veranderd. Spectrum 2020
- Written in History: Letters that Changed the World



إبراهيم أزوغ
كاتب مغربي

حسن المودن:
مشروع نقدي يتجدد باستمرار

تتقدم بعض النصوص النقدية إلى قارئها بوصفها مجالًا لمناقشة نصوص أخرى قديمة أو حديثة وفتح محاورات نقدية معها بصيغ غير مباشرة، سواء على مستوى الأفكار (النصوص الفكرية)، أو المفاهيم والمنهج (المقاربات النقدية)، أو على مستوى المضامين والموضوعات والأشكال (النص الإبداعي)، وإذا كانت مثل هذه المقاربات النقدية قليلة ونادرة في المجال الثقافي العربي على الأقل، فإنها ليست منعدمة، وهي تجارب تشي بسعة معرفة الناقد بآليات النظرية النقدية الإبستمولوجية.

ويمكن التمثيل للتجارب والمشروعات النقدية التي شكلت محاورات نقدية في المجال الثقافي الفكري والنقدي العربي بأسماء كثيرة؛ ففي مجال نقد الأفكار تحضر المشروعات الفكرية لكل من محمد عابد الجابري، وعبدالله العروي، ومحمد أركون، وجورج طرابيشي، وإدوارد سعيد، ونصر حامد أبو زيد، وهشام جعيط، ومهدي عامل



وغير هؤلاء، وبالغنى نفسه نجد أسماء عرفناها بما قدمته من مشروعات نقدية للإبداع الأدبي أسست بها لممارسة نقدية عربية، ويأتي في مقدمة هذه الأسماء محمد مفتاح، ومحمد برادة، وعبدالفتاح كليطو، وصبري حافظ، وجابر عصفور، وفيصل دراج وسعيد يقطين، ولا يمكن الحديث عن هؤلاء من دون الإشارة إلى ما قدمه قبلهم نقاد مثل: طه حسين، ومحمد مندور، وعز الدين إسماعيل، من مقدمات لنقد الأدب بوصفه ممارسة علمية محكمة بالمفاهيم والمناهج، ومحاورة للأفكار والتصورات.

ضمن هذا السياق الثقافي المحلي والكوني، قدم الناقد المغربي حسن المودن دراسات نقدية تميزت بعمقها المعرفي وجدتها المنهجية، في التفاعل مع النصوص الأدبية العربية والعالمية ونقدها، والحفر في مكوناتها وتأويل دلالاتها، بوعي مهموم بالبحث عن صيغ أخرى لمعالجة إشكالات الحاضر وأسئلة المستقبل، وبتشييد قنوات جديدة للحوار مع مستجدات المعرفة النقدية في الغرب، وبنقد مزدوج للمسلمات الثقافية والنقدية وللتصورات السائدة حول النقد والأدب. وسيرسم المودن بذلك للكتابة النقدية العربية أفقًا كونيًّا يقوم على الحوار والمساءلة.

رسم حسن المودن لنفسه بتفانٍ واجتهاد بدأه قبل ما يزيد على ثلاثة عقود من الزمن صورة ناقد نفسي دائم العطاء والتجديد في منحى مزدوج؛ نقل آليات الناقد النفسي من مرجعياتها النقدية الغربية إلى الثقافة العربية من جهة، ومن جهة ثانية السهر على تجريب واختبار فاعلية وإجرائية هذه الآليات في قراءة النص الأدبي. وقد استطاع حسن المودن بنجاحه في تحقيق تراكم معرفي نظري وتطبيقي في هذين المنحيين، أن يمنح مشروعه النقدي ملامح أفق جديد ومنحى ثالثًا من داخل مرجعيته المعرفية النقدية، يتمثل في الانخراط في النقاش النقدي النفسي العالمي.

المنهج والمفاهيم والأسئلة

تنفرد المؤلفات النقدية لحسن المودن في عمومها بقدرتها على رسم حدود لمرجعيتها المعرفية والمنهجية بدقة منقطعة النظير في حقل الدراسات النقدية العربية، وتجديدها للأسئلة وتقليبها من داخل هذه المرجعية

> رسم حسن المودن لنفسه بتفانٍ واجتهاد بدأه قبل ما يزيد على ثلاثة عقود من الزمن صورة ناقد نفسي دائم العطاء والتجديد في منحى مزدوج

عن طريق محاورة عميقة للنصوص، وتَقَفِّيها ذلك الأثر المتحول في النصوص الأدبية من منطلقات مختلفة (الموضوعات والشخصيات/ عناصر الكون السردي)، وتتميز هذه التجربة النقدية كذلك بمزاوجتها بين الاستناد إلى المرجعيات المؤسِّسة لنظرية التحليل النفسي مع سيغموند فرويد وكارل يونغ وجاك لاكان، ومسايرتها الأسئلة المطروحة عليها، ومشاركتها التجديد في آليات القراءة النفسانية وصيغها وقلب أسئلتها، الذي بدأه وأسس له جان بيلمان نويل وتطور مع الناقد الفرنسي بيير بيار، مثلما تتميز باشتغالها القرائي على النص الإبداعي والنظري العربي والغربي والإنساني؛ الديني والأسطوري والأدبي قديمه وحديثه.

تنطلق مجموع كتابات الناقد حسن المودن من ضرورة تجاوز مبدأ جعل النصوص الأدبية، والسردية منها على وجه التحديد، صيغة لإثبات صحة النتائج التي خلص إليها التحليل النفسي وإجرائية صيغه وآلياته التحليلية، الذي كان سائدًا في الدراسات النقدية التقليدية عامة والنفسية خاصة، إلى جعل الأدب مدخلًا لمساءلة نتائج التحليل النفسي ومنطلقاته وحدود مفاهيمه. ونكاد نقول: إن كتابات حسن المودن من أولها إلى آخرها تتأطر بسؤالين يتحدد الأول منهما، وهو الذي جعله الناقد عنوانًا فرعيًّا لكتابه الأخير في: «ما معنى أن تكون ناقدًا نفسيًّا؟» ويتحدد الثاني في: «مَنْ يقرأ مَنْ؛ الإبداع أم النقد؟».

وإذا كانت قراءة النصوص ومعاشرتها هي التي تفرض الاستعانة بمفاهيم بعينها بعبارة المودن لا إسقاطها إسقاطًا تعسفيًّا، فإن ذلك لا يجعل من المفاهيم التي يعتمدها مفاهيم ثابتة وقارّة الدلالة والتحديد، مثلما يرى المودن أن «النص هو الذي يفرض منهج قراءته

وزاويـة مقاربتـه» بحيث يصبح المنهج بـدوره قابلًا للتطوير بعيدًا من المعيارية والإسقاطية والجمود، وهو بذلك يَعْبُرُ بمنهج التحليل النفسي ومفاهيمه وبالنص النقدي النفسي من دائرة جعل الأول «جهازًا مفهوميًّا جامدًا»، ومن جعل الثاني «مجرد تمرين تتكرر من خلاله مفاهيم نفسانية جاهزة وجامدة» بوساطة أسئلة جديدة، مثل: ألا يمكن للنقد النفساني أن يستمد مفاهيم نفسانية جديدة من نصوص قد تكون قديمة، أو حديثة؟ إلى فرضية إمكان جعل تشييد المنهج وبناء المفهوم فعلًا مشتركًا بين الكتابة والقراءة، بين الإبداع والنقد. وتبعًا لذلك تصبح الكتابة النقدية عند حسن المودن تفكيرًا دائمًا في الإمكانيات النظرية التي يمكن أن توفرها الأعمال الأدبية، وكتابة يطبعها التجديد المستمر في الأسئلة والافتراضات.

الكشف عن النفسي في السردي

قاد سؤال الكشف عن النفسي في السـردي عمـومًا، وفـي النص الـروائي منه على وجـه التحديد، حسـن الـمودن إلـى الانـطـلاق من الحدود التي رسمتها المقاربات قبله للموضوعات والقضايا الروائية، ومن نتائج تأويلات من سبقه إلى قراءة نصوص بعينها، لطرق موضوعات وأسئلة جـديـدة تخلخل اطمئنان الـذات لمعرفتها وأحاسيسها، وتشكك فيما انتهت إليه من خلاصات وآراء، سعيًا إلى تغيير الموضوعات والرؤى السائدة في القراءات النقدية العربية.

لقد واصـل حسن الـمودن، خاصة في كتابه: «الرواية والتحليل النصي»، وكتابه: «الرواية العربية من الرواية العائلية إلى محكي الانتساب العائلي»، تـجريب منـهج نفسي يختـلـف عـن الـنقـد النفسي التقليدي في مقاصده وآلياته، وفي إجراءاته وتحديد مفاهيمه، يتعلق الأمـر في الـكتاب الأول «بمنهج التحليل النصي»؛ الذي يجمع في القسم الأول منه بين المقاربة النفسانية والموضوعاتية، رغبة في كشف الموضوعات المهيمنة في الرواية العربية، ويجمع في القسم الثاني منه، بين المقاربة النفسانية والأسلوبية، سعيًا إلى الإجابة عن سؤال: كيف يقول النص الروائي العربي، النفسي؟ ولا يختلف الكتاب الثاني في مقاربته عن الأول؛ التي وصفها الناقد بكونها محاولة نقدية تستند إلى مفهومات نفسانية ونقدية، وتهدف إلى تجديد مفهوماتنا وتصوراتنا للسرد والكتابة وتطويرها، وتوسيع دائرة اختبار إجرائية المفاهيم النفسانية في القراءة بعيدًا من التطبيق الحرفي المتعسف للمفهومات.

إن الكتابين، إضافة إلى اعتقادنا بأن المقال الأخير من الكتاب الأول «بلاغة الرواية العائلية، رواية المنبوذ نموذجًا» يشكل تمهيدًا، أو بداية تفكير في الكتاب الثاني، يبحثان معًا في «العلائق والروابط المعقدة بين السردي والنفسي بين الكتابة واللاشعور».



من تطبيق التحليل النفسي على الأدب إلى تطبيق الأدب على التحليل النفسي:

ينطلق الكتاب الأول في مدخله من إشكال جديد على النقد الروائي العربي يتحدد في سؤال: هل يمكن تطبيق الأدب على التحليل النفسي؟ وما الذي يمكن أن يقوله الأدب للتحليل النفسي؟ وإذا كانت الغاية الكلية المؤطرة لمشروع المودن تتمثل في تقديم الإجابة عن السؤالين السابقين من خلال قراءات تحليلية للنصوص السردية العربية والإنسانية، فإن مدخل الكتاب يؤطر مسار تطور الأسئلة التي تبحث العلاقة بين التحليل النفسي والأدب ضمن مرجعيتها النظرية المعرفية، أما أسئلة قسمي هذا الكتاب فيمكننا حصرها في سؤالين عامين: ماذا يقول النص الروائي؟ وكيف يقول ما يقوله عن الإنسان؟

وللإجابة عن السؤالين المتقدمين، تناول الناقد متنًا روائيًّا يتألف من اثنتين وعشرين رواية، تغطي أربعة عقود من تاريخ الرواية العربية (١٩٧٢- ٢٠٠٨م) تناولًا نقديًّا خلص إلى أن الأدب هو الصيغة والمجال الذي تعبر فيه/ وبه الذات (ذات الآخر والذات الكاتبة والقارئة) عن عالمها الداخلي، إذ تصبح الكتابة فعلًا انتهاكيًّا مدمرًا في «الخبز الحافي» وتلذذًا بالتدمير وتكسير الحدود، ويتحول ألم

الـراوي في «لعبة النسيان» وشعوره بالإحباط واليأس والرغبة في الخروج من دائرة التوجع والتفجع والكآبة إلى لعبة، وتصير الكتابة فعلًا نفسيًّا بنيويًّا، وصيغة لمحو الألم ونافذة على الماضي والداخل حيث تقبع ذكريات ملأى بالحب والحياة، وتتعدى الكتابة في سوق النساء «لجمال بوطيب» الوظيفة الانعكاسية التسجيلية لتصير عبر سرد للألم والجرح، فعلًا تطهيريًّا تعويضيًّا، وتقوم مقام المرأة (زوجًا، أو أمًّا)؛ مقام الحب والغياب والفقدان، وهكذا يغوص حسن المودن في روايات أخرى عربية ومغربية محللًا العوالم الداخلية للشخصيات، وللأشكال والصيغ والأساليب التي عبرها يتحقق الخطاب الداخلي (المحكي النفسي/ المنولوج الداخلي- المستقل-الأوتوبيوغرافي التذكري- المسرود/ محكي الأنشطة النفسية...) ليكشف أن الكتابة في الرواية العربية المعاصرة فعل «استنطاق لذاتية الإنسان العربي ولأحلامه وانهزاماته وإحباطاته... والتغلغل في المناطق المعقدة والغامضة التي تتصادم فيها العوالم الداخلية النفسية للشخصيات الروائية بالعوالم الخارجية وتتكلم لغات متعددة».

من الرواية العائلية إلى محكي الانتساب العائلي

يسجل حسن المودن في هذا الكتاب انتقالًا واضحًا على مستويين؛ مستوى اعتماده لمفهومين نفسانيين جديدين في قراءة الرواية العربية؛ مفهوم الرواية العائلية، ومفهوم محكي الانتساب العائلي. ومستوى قراءته؛ بالوقوف على التحول الذي عرفته الرواية العربية من حيث أشكالها وموضوعاتها من رواية عائلية إلى رواية محكي الانتساب العائلي، وإذا كان المستوى الأول يكشف عن أهمية التجديد في مفاهيم نقد النص الأدبي وقراءته، فإن المستوى الثاني يسعى إلى الكشف عن التطور الذي عرفه مفهوم الأدب من خلال قراءة نقدية لأعمال روائية عربية.

ماذا عن العلاقة بين الروائي والعائلي؟ أليس السرد الروائي هو هذا البحث الدائم في المسألة العائلية؟ وهل الوجود ممكن من دون رواية عائلية تسند وجودنا نفسه؟

“

تصبح الكتابة النقدية عند حسن المودن تفكيرًا دائمًا في الإمكانيات النظرية التي يمكن أن توفرها الأعمال الأدبية، وكتابة يطبعها التجديد المستمر في الأسئلة والافتراضات

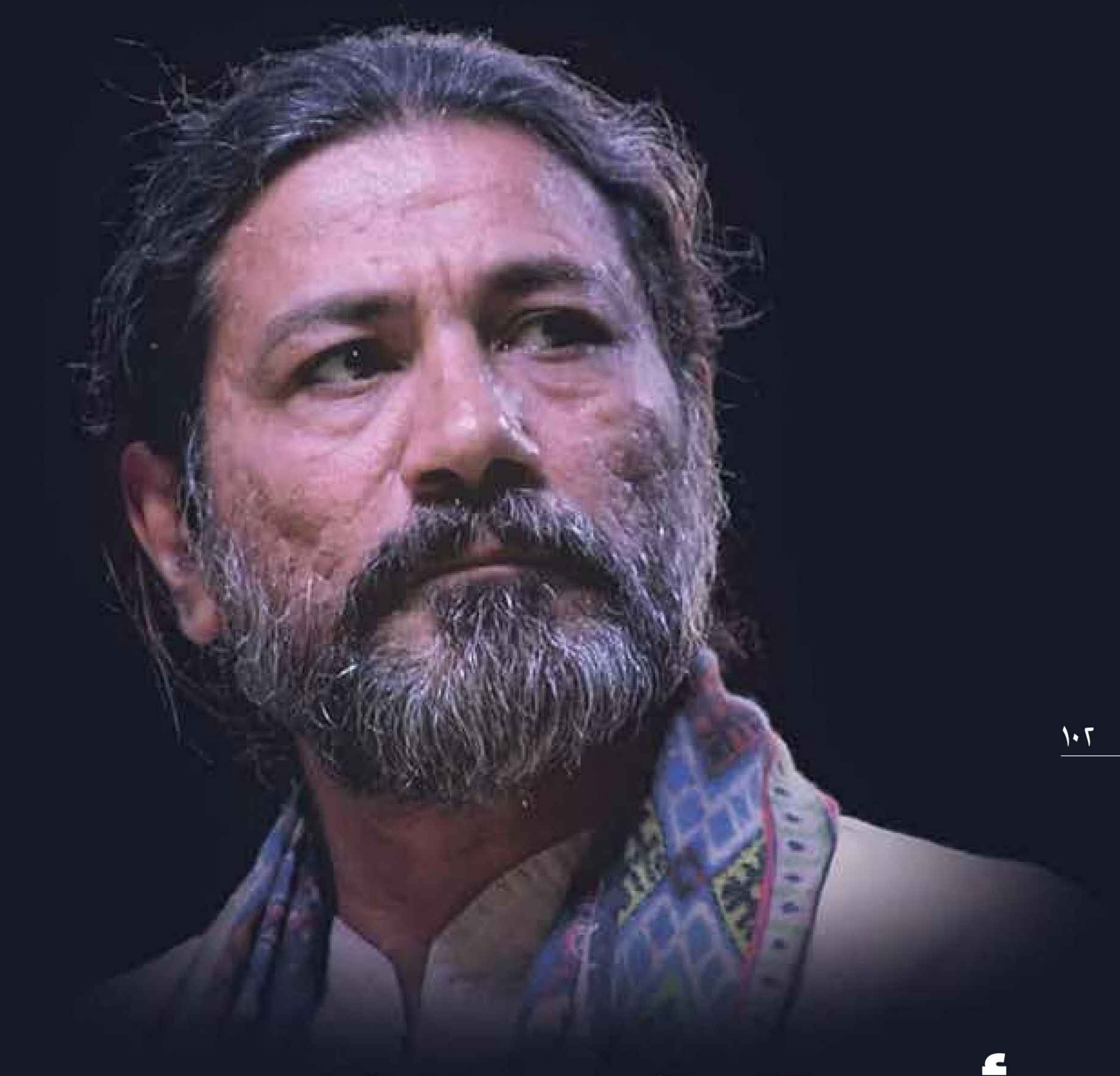
”

أسئلة وأخرى كثيرة يلج بها حسن المودن عوالم النص الروائي العربي، منتقلًا من مقاربة الموضوعة بوصفها عنصرًا من عناصر الرواية، مثلما نجد في كتاب الرواية والتحليل النصي، إلى الموضوعة بوصفها بنية أساس في الحكاية التي «تؤلفها الذات في علاقتها بعالمها العائلي، وتتقدم هذه الحكاية/ البنية كأنها بنية لا شعورية».

ولأن مقاربة «موضوعة العائلة باعتبارها بنية (لا شعورية) أساس في الرواية»، تقتضي طرح سؤال الحكاية، مثلما تقتضي طرح سؤال الكتابة، فإن المودن يطرح السؤال الأول من منظور التحليل النفسي: ماذا عن حكايتنا العائلية في نصوصنا الأدبية والروائية خاصة؟ ويطرح الثاني من منظور النقد النفسي الذي يهتم أكثر بسؤال الكتابة: كيف تقال حكايتنا العائلية وكيف تكتب في الرواية المكتوبة باللغة العربية؟ وهل عرفت تحولات، وما خصائصها الشعرية والجمالية؟

إن هذه الأسئلة إضافة إلى منهج التناول، هو ما يمنح هذه الدراسة جدتها وفرادتها وأهميتها؛ ذلك أن أغلبية النصوص التي قاربها الناقد نال بعضها حظًّا وافرًا من القراءة والتحليل، والأهم من كل ذلك ما خلص إليه الناقد من خلاصات لا يكتفي فقط بتجاوز ما قدمته قراءات نقدية قبله، بل يُسائل بعض الخلاصات التي خلص التحليل النفسي إلى تأكيدها، يقول المودن في خاتمة كتابه «لماذا يحتفي الأبناء بآبائهم والبنات بأمهاتهم في الروايات العربية المعاصرة عكس ما يريد التحليل النفسي أن يقنعنا به؟».

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



أحمد الملا:
كينونة متمردة تفتش عن صورتها في الشعر ومراياه

يبدو أحمد الملا (١٩٥١م-) من أكثر شعراء قصيدة النثر العرب إخلاصًا لهذه القصيدة، متماهيًا مع متطلباتها، إنْ على مستوى نزعتها التمردية على المواضعات الفنية والاجتماعية، أو في استدراجها لعناصر وأجـواء مـن خارجـهـا، فتتحـول مكونًا أساسيًّا ضمن مكوناتها الدقيقة، وتنفتح بها على أقاليم جديدة.

هذا التماهي لا يقوله نصه فقط، نصه المتكاثر والمتعدد الوجوه والحالات، وهو ما يغري دومًا النقاد والباحثين ويدفعهم إلى إنجاز المقاربة تلو الأخرى، إنما يعكسه ما يفعله هو بحياته، تعكسه هيئته الشخصية، وينم عنه سلوكه وإيقاع عيشه، فهو بشعره الطويل ولحيته الكثة، بلا غطاء للرأس في معظم الأوقات، وهو حين يختار أن يلبس غطاء للرأس، فسيكون «شماغًا» بلا لون، أو لونًا لم تَعتَدْه الأنظار، بنأيه عن "الوظيفة" الرسمية وإكراهاتها، كأنما هو يمقت أن يزاول إدارة ينقصها الخيال، بكل هذه الخصال، يذهب صاحب «خفيف ومائل كنسيان» في مغايرة صريحة، لا تتقصد الإعلان السافر عن «أنا» متهورة، تصدم الآخر في ذوقه، وتجابه الشعراء فيما ألفوه في الكتابة وطرائق العيش، إنما تتوالى بعفوية شديدة، وببساطة مترفعة، مغايرة لا يصحبها ضجيج، بل هي ضد الضجيج.

إذن، يتحقق أحمد الملا، الذي تفصله خطوة عن ولوج عقده السابع، شعريًّا وأنطولوجيًّا عبر تمظهرات متنوعة، تصبّ جميعها في وحدة، ليست سوى كائن معنيّ بسؤال وجوده، في الشعر والحياة. في معنى ما، هو كينونة متمردة تفتش عن صورتها في الشعر ومراياه، من فنون وأشكال إبداعية مختلفة. ولا يظهر صاحب «فهرس الخراب» معنيًّا بحساب العمر، وقد يروق له مثل طفل شقيّ، تحويل أعوامه الستين إلى مجرد كرة يتلهى بها ويدحرجها بين قدميه.

خاض الملا وجرب أنماطًا تعبيرية شتى، كتب في المسرح، واستهوته الفوتوغرافيا، ومثّل في أفلام قصيرة، وانشغل بالسينما كمتفرغ، وحين أسس وأدار مهرجان أفلام السعودية، فرش السجاد الأحمر لصناعها اليافعين لكن الكبار في أحلامهم... وهو يواصل مغايرته للسائد، واستقلاله عن الشائع من السلوك والتجارب، حتى في شكل الخاتمة أو الميتة التي يقترحها لنفسه، ويرى أنها قد تكون امتدادًا طبيعيًّا لحياة هذه صورتها، في ذهاب صريح إلى رفض التنميط حتى بعد فناء الجسد، فهو يقول في أحد نصوصه: سأموتُ بشَعْرٍ طويلٍ/ ولحيةٍ كَثَّةٍ بيضاء/ في مغارةٍ عالية،/ فلا حاجة إلى كَفَن/ أو قبر».

لا يسع المرء أن يعرف، إذا ما كان الشعر، بصوره المتنوعة، يأتي امتدادًا لحياة الملا، أم إن حياة صاحب «كتبتنا البنات» تواصل تدفقها في هذا الشعر وفي تلك الانشغالات وفي طريقة عيشه. على مستوى الكتابة، مرت قصيدة الملا باختبارات عدة، وكانت موضوعًا لاشتغال يطور نفسه باستمرار، حتى أضحت، بعد مراودة عسيرة، كما أرادها، «مدبّبةً مُحكمَة ومحشوّةً بالبارود»، تقرأ في كل وقت، ولا يحتاج إلى كتابة غيرها.

فصاحب «تمارين الوحش» يأخذ نصّه مأخذ مسؤولية، معرفيّة ووجوديّة، بحسب ما يذهب الناقد بنعيسى بوحمالة. وقصيدته تبدأ، كما يقول الشاعر عبدالقادر الجنابي، حين تتجاور الكلمات «وكأنها كائنات تتواصل بينها، تشتغل معًا وتتبادل عزلاتها الكبرى». في تجربة صاحب «الهواء طويل وقصيرة هي الأرض» تتجول عين الكاميرا بالقارئ بين المشاهد، وفقًا لما تقوله الناقدة ميساء الخواجا. يمثل أحمد الملا، في تصور الناقد أيمن بكر، شريحة مهمة متمردة حيوية بصورة كبيرة من شعراء التجديد الشعري العربي. وعلى ما يذهب الشاعر السوري أكرم قطريب، فإن صاحب «سهم يهمس باسمي» يؤكد لقارئه أنّه ليس من الصعوبة تقدير مكانة دقته الشديدة في صياغة قصائده. يكتب أحمد الملا شعرًا واسع الرؤية عميق البصيرة، كما يرى الكاتب السوداني طارق الطيب.

هنا تحية، من نقاد وشعراء، لتجربة تميزها هذه الخصال.

قراءة لا على التعيين في شعر أحمد الملا

عبدالقادر الجنابي شاعر وناقد عراقي

I

الشعر، كالحب، يتجلى سحرُه حين يكون فعلًا لا إراديًا: فراش الشاعر ورقته البيضاء. هنا شاعر يوظف اللغة بأسلوب جديد ترتسم فيه حالات البشر وجدانيًا. فهو يكتب من وراء نافذة تطل على منظر البشر في حالات من التساؤل. ففي كل قصيدة نراه يحاول التسلل إلى العبارة بغنائية مضادة في ذاتها، بعاطفته المكمونة لرصد ما يهوّم في مخلفات اللغة من دلالات مكسورة تصلح أن تتآخى في مجاز جديد متاح للمشاركة في لعبة الشعر الأصلية التي تحافظ على انسيابية هارمونية بأسلوب -متخلص من مبالغة ميلودية غالبًا ما يقع تحت أسرها عدد من الشعراء المحدثين- يأخذنا إلى فجر الأمم حين كانت أممًا من الشعراء، كما يتصور الفيلسوف جيوفاني باتيستا فيكو.

وهذا يوجب الشاعر أن يُفرغ الكلمة من ذكرياتها، مزودًا إياها بذاكرة جديدة؛ لكي تتمكن من أن تحتل مكانها في البيت لا «بثياب البارحة» وإنما بـ«جسد عار يَطمئنُّ في حضن العري». فالقصيدة تبدأ حين تتجاور الكلمات وكأنها كائنات تتواصل بينها، تشتغل معًا وتتبادل عزلاتها الكبرى: أبّهتُها.

II

بين الشعر والشاعر علاقة جدلية تصبح مهمة الشاعر فيها لا تأويل الحلم، بشتيت الإنشاء؛ بنتيجة يتوقعها القارئ، وإنما تأهيل هذا الحلم المرافق بمتفجرات ذهنية تتشظّى عن لَوْحِهِ صُوَرٌ غالبًا ما تجسّر هُوّة القراءة، صور واقعية لا تسقط في الغرابة، لا تأكلُ الكلمات بنهم، وإنما تكتفي بما يشطبُ اللوغوس (الخطاب) بحثًا عن إرجاءٍ، تأجيلٍ حيث يَجِدُ النفَسُ الشعري أرجاءَه المفتوحة؛ أرضَ معناه الموعودة. إنها صور على عكس الأشجار، لا «تختبئ في التكرار» وإنما «تترك سرّها خفيًّا» في نهار الكون، في حنايا كل ما هو واضح ورائق وجلي. الشعر، هنا، وطنُ صُوَر.

III

هناك دوما «فكرة غارقة» على الشعراء «إنعاش رئتيها» لكي تقف القصيدة بمفردها، لا تركض وإنما تتأنى، لا تغرز وإنما تشمُّ؛ لا تقتنص، وإنما تتلقى، لا تُحيل إلى شيء ما وإنما أن تكون ذاتها، لا مظهر طقوسيًّا لها سوى مظهرها هي. لا أقصد أن قصيدته بلا غاية، أي لا تنطلق من تاريخ يبرر وجودها. على العكس من ذلك، قصيدة الملا رواقية المنزع، تؤمن بحرية الحياة الحاضرة كجزء من تاريخ معركة الكلام الدائمة في ميتافيزيقا مفتوح. من هنا يحق لنا أن نشارك الشاعر في إثارة السؤال وتبادله: «أيُّ جدوى في تمام المعنى؟». إنه عدو القصيدة بمجرد أن يهدي القارئ. المعنى سراب. كلما يتقدّم، يتزايد اللبس.

IV

تعج قصائد أحمد الملا بأشياء صغيرة تلفت نظره: «لحاء الشجر، المَنْوَر الذي «يمتد ضوؤه في الغرف»، «الجدرانُ المهترئة/ ذات الغيران السوداء»، الشجرة التي «تشتاق للمطر وترفع المظلّة كلما أقبل»... أشياء،

بل مشاهد عابرة تتلاحق لقفلة مطلوبة... هي، هنا، عين هواجسه، أحلام يقظة تفتح قلقًا عميقًا يجعل من الشاعر خيميائيًّا يقلّب «ألبوم غيابه» بعيدًا من رومانسيات الصحراء وبداوة التأثير والإقناع.

V

كل شاعر، من وقت إلى آخر، يشكّ، شرعيًّا، في الكلمات، ليس لأنها «انقلبت» عليه و«**لم تعد أليفةً مثلما التقاها في كتاب المطالعة**» فحسب، بل لأنها باتت أيضًا عشبًا ضارًّا في رمل البيت. من هنا ينحو الشاعر إلى تبطين قصائده بغنائية مضادة لازمة لاكتشاف اللغة؛ لتجديد الإدراك المندحر بهزة تركيبية عَلَّ «**مفتاح ينزلق من تحت الباب**»، وينفتح الكون.

VI

بصفتها «قطعة من مشقة الطريق»، قصيدة أحمد الملا

هنا شاعر يوظف اللغة بأسلوب جديد ترتسم فيه حالات البشر وجدانيًّا. فهو يكتب من وراء نافذة تطل على منظر البشر في حالات من التساؤل

«**محفورة في نَفَس بطيء**
لا اليأس فأسها
ولا مثقابُها الألم»

بل صدفة اللغة بَوصلتُها في رحلتها إلى المركز.

VII

المتنافر متزامن كما في نظرية الحلم الفرويدية حيث القصيدة رغبة مقنعة. الشاعر يمشي في الليل، يخاطب كائنه الداخلي، «**يرفع الموسيقا فوق كتفيه**» فـ«**يأتي الكون مقشعرًّا**». شعر أحمد الملا فعلٌ مُستغرِقٌ.

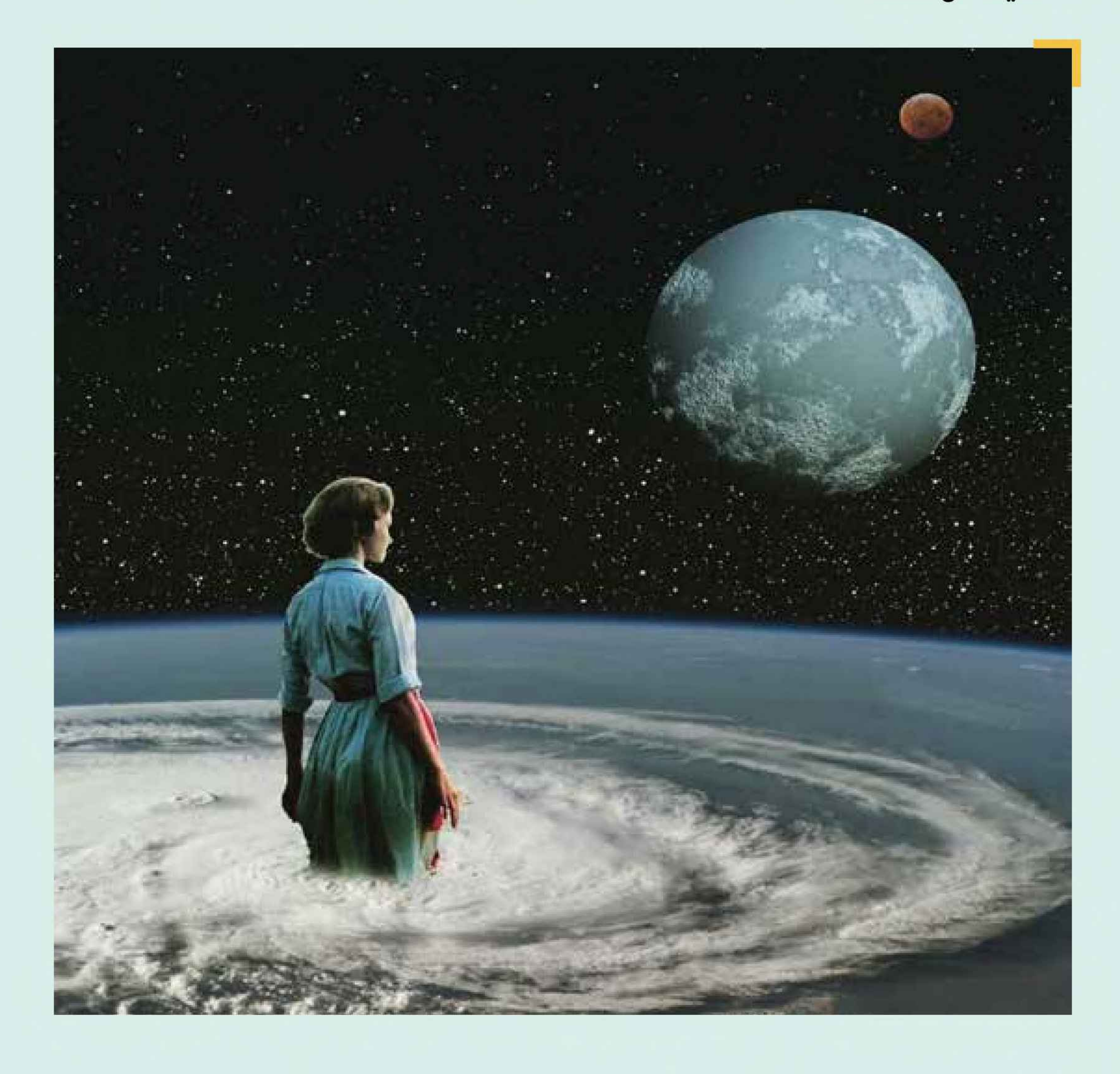
باريس/ ديسمبر ٢٠٢٠م



تحويل القصيدة إلى وسيط مرئي

ميساء الخواجا ناقدة سعودية

غالبًا ما يتوجه الحديث عن وجود علاقة مفترضة بين الأدب والسينما إلى الرواية من حيث وجود ملامح يمكن أن تشكل نقاط التقاء بين هذين الخطابين، فكلاهما يسرد حكاية بطريقة ما، وكلاهما يروي أحداثًا في الزمان والمكان. ولعل ما يبرر الحديث عن مثل هذه العلاقة ما مر به تاريخ السينما من تحويل عدد من الأعمال الروائية إلى أفلام سينمائية لاقت رواجًا ونجاحًا ملحوظًا، غير أن مثل هذه الثقة قد تتزعزع إذا ما انتقلنا إلى خطاب أدبي آخر هو «الشعر»، فقلة هم الذين تحدثوا عن ذلك حيث تظل العلاقة بين الشعر والسينما علاقة ملتبسة نظرًا لاختلاف المرجعيات، واختلاف آليات التصوير والمكونات الفنية التي يعتمد عليها كل منهما.



وينطلق الباحثون في هذه العلاقة من رؤية دارسي السينما لطبيعة هذا الفن، فالسينما لها مدى تعبيري غير اعتيادي؛ إذ تشترك مع الفن التشكيلي في حقيقة كونها تشكيلًا مرئيًّا يسقط على سطح ذي بعدين، ومع الرقص في قدرتها على معالجة الحركة المنسقة، ومع المسرح في قدرتها على خلق كثافة درامية لأحداث، ومع الموسيقا في قدرتها على التأليف في إطار الإيقاع والجمل الزمنية، ومع الشعر في قدرتها على وضع الصور بعضها إلى جانب بعض، ومع الأدب -في أشكاله كافة- في قدرتها على الإحاطة بالتجريد المعروف في اللغة عمومًا.

إن الحديث هنا عن العلاقة بين الشعر والسينما لا يعني الحديث عن السينما الشعرية كما ظهرت في تجربة المخرج الإيطالي باولو بازوليني، أو في أعمال السينمائي الفرنسي جاك كوكتو وغيرهما. ولا يعني أيضًا الحديث عن القصائد التي اتخذت السينما موضوعًا لها، فتلك مسألة قديمة كما أشار إلى ذلك بعض الدارسين، فهي تمتد إلى عصر الفِلْم الصامت (١٩١٨-١٩٣٠م) حيث كثرت القصائد الغربية التي تناولت ذلك الموضوع، كما كثر الشعراء الذين عبروا عن إعجابهم بهذا الفن، وظهرت في الشعر الفرنسي «القصيدة السينمائية» التي تؤمن أن السينما والشعر فنّانِ لا انفصامَ بينهما.

ذلك كله يشير إلى وجود علاقة ما بين هذين الخطابين، لكن الحديث هنا سينطلق من وجود تأثير للسينما في الشعر قد يرتبط بوجود وعي لدى الشاعر بالسينما، وبأنه يحتكّ بأفقها الجمالي، ويستعير أدواتها التعبيرية الفنية. هذا الوعي الذي ارتبط بتغير جوهري في مفهوم «الشعرية» بدأ مع تيار الحداثة ورواد شعر التفعيلة في الشعر العربي، لكنه أخذ شكلًا أكثر عمقًا مع قصيدة النثر وروادها الأول، حيث تجاوزت القصيدة التصنيف الأجناسي الصارم، واتجه الشعراء صوب الانفتاح على الخطابات الأخرى -الأدبية وغير الأدبية- ليتسع فضاء الكتابة ويتفاعل اليومي بالذهني، والعادي بالمجرد، ويتفاعل البصري مع السمعي، وتدخل السردية والمشهدية وسمات الدراما إلى القصيدة في حوارية جدلية تفاعلية تعيد تأسيس مفهوم القصيدة والخطاب الشعري من جديد.

وكانت السينما أحد الخطابات التي تفاعلت معها القصيدة، ويرى محمد آيت ميهوب أن الأمر قد اتخذ في البداية مضمونًا أيديولوجيًّا عدّ فيه استحضار السينما عنوانًا للحداثة والتجديد، وقد راوَحَ ذلك بين الكتابة عن السينما والتغني بفضائلها، واستخدام تقنياتها في متن القصيدة، ومزج الخطاب الشعري بالخطاب السينمائي، ثم بلغ الحوار ذروته حين صار حوارًا أجناسيًّا، حين تُنشأ القصيدة بوصفها إعادة كتابة لفِلْم من الأفلام. ومع تنامي تجربة الحداثة صار يمكننا ملاحظة المزيد من التعالق بين الشعر والسينما بحيث يحس المتلقي وهو يقرأ القصيدة أنه يشاهد فِلْمًا سينمائيًّا، حيث تستعير القصيدة عددًا من تقنيات السينما، فوظف الشعراء الأبعاد والأحجام في القصيدة، واهتموا بالديكور، وعملوا على رسم المشاهد في قصائدهم مستعملين التنويع في اللقطات بين سريعة وبطيئة، والمشاهد بين كبيرة وصغيرة، ومارسوا التقطيع الذي تستند إليه كتابة السيناريو، فصارت المقاطع الشعرية أقرب إلى مشاهد أو لقطات تبدو منفصلة في ظاهرها، لكنها تخدم رؤيا الشاعر عند إعادة تركيبها في مشهد أو صورة كلية كبرى.

يكتب أحمد الملا قصائده بوعي سينمائي واضح، ويُظهِر في عدد من نصوصه تعالقًا مع السينما بتقنياتها المختلفة، فنرى المشهدية وتقطيع القصيدة إلى مشاهد متفرقة، كما نرى تتابع اللقطات البصرية وتنويع اللقطات، إضافة إلى القطع والتقسيم وتوظيف المونتاج. ونرى أيضًا عين الكاميرا وهي تجول بالقارئ بين المشاهد، فتلتقط التفاصيل والصور البصرية، تتجول في الفضاء وتصوره من زوايا مختلفة، في حين تبدو قصائد أخرى أشبه بفِلْم قصير مكتمل العناصر. هذا الحوار السينمائي الشعري يمتد على مدى تجربة أحمد الملا، وسنقف هنا على نماذج منها وعلى بعض ملامح هذا الحوار من خلال سمة عامة كبرى هي «المشهدية» التي تتجلى في ملامح منها:

التقطيع والمونتاج

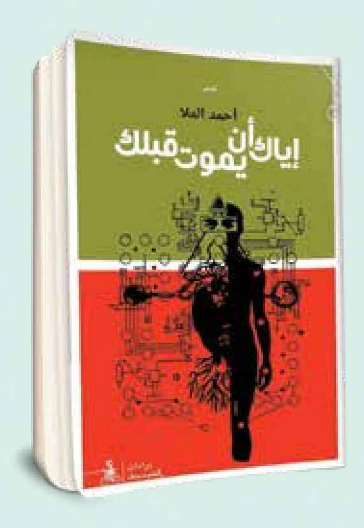
لعل من أهم السمات التي يمكن ملاحظتها في عدد من قصائد أحمد الملا تبنيها لأسلوب المونتاج، حيث تتركب القصيدة من مجموعة من المقاطع التي تبدو منفصلة ظاهريًّا لكنّ خيطًا ما يجمعها لِتُشكّل في النهاية مشهدًا أو فِلْمًا متكاملًا إن صح التعبير. ومن المعروف أن المونتاج يقوم أساسًا على لصق اللقطات الفِلْمية وعناصر الترتيب الصوتي حسب الترتيب الذي يريده المخرج، حيث يُقطَّع المشهدُ -في البداية- لقطاتٍ من مختلف وجهات

النظر، وهو ما يقيم علاقات سيميائية وشكلية بين تلك اللقطات، وتغيُّر تلك اللقطات يوجّه فهمَنا للمشاهد كما يشدّ بنية العمل ويجمع بين أجزائه.

وتبدو هذه التقنية واضحة في كثير من قصائد الملا، ومن ذلك «تمثال الشاعر» حيث يتكون النص من مجموعة من المشاهد التي ترصد من خلال عيني التمثال التي تتجول في المكان وتلتقط تفاصيله. ويبدأ المشهد الأول بلقطة عامة للحديقة، فتتحرك الكاميرا من الخارج إلى الداخل «حظي قليل/ مع الناس/.../ لي حديقة أفكار/ مهجورة/ يتراقص فيها جن وأبالسة/ هكذا يخيف الجيران أطفالهم/.../ وفي الليل يهمسون قبسًا من ناري/ في جوف عشيقاتهم). يطرح المشهد الأول العلاقة الملتبسة بين الشاعر والناس، علاقة خوف وحب تبرر إحساسه بقلة حظه كما تبرر وحدته، والمشهد داخلي يحضر فيه الآخرون عن بعد، وتحضر رؤيتهم التي لا تستطيع تفسير عبقرية الشاعر وعبقرية الخيال، فيتحول تمثال الشاعر إلى فزاعة يخيف بها الجيران أطفالهم، لكنّ نوعًا آخر من البشر يعترف بتفرده فتصير كلماته قبس نار يضيء لحظات العشق.

يأتي المشهد الثاني استمرارًا لتلك العلاقة الملتبسة وللحركة الداخلية نفسها، فيبتدئ باللقطة الافتتاحية نفسها «حظي قليل» لكن تلك العلاقة تنفتح زمنيًّا إلى ولادة الشاعر في غير زمنه، وتقدم إضاءة أخرى حول رفضه وجحود عمله «فكلما أعلنت ولادة شجرة/ رجمتُ بأحجار مقلوعة من سوري/ يتشهون وردي/ ويوغرون صدر النهر...».

لكن المشهد يوسع اللقطة فيتحول إلى مشهد خارجي تتحرك فيه عين الكاميرا ملتقطة تفاصيل المكان عبر عيني التمثال، وتجعلنا نرى ما تراه، وتتفق التفاصيل مع المقدمات الواردة في المشاهد الافتتاحية، فهي مليئة بالوحشة وغياب الآخرين وغياب أية فاعلية بشرية «أبواب حديقتي سبعة مشرعة على العشب/ شجر مصطف/ ورود مائلة من قلة القاطفين/ كرسي طويل قوسه غيابهم/ وها أنا في آخر الحديقة/ واقف/ بخطوة متقدمة عن صف الشجيرات العتيقة/.../ عيناي على الأبواب المخلعة/ ويداي يبستا في الهواء من شدة الشوق/ أعشاب هوجاء تطاولت/ ريش على كتفي/ ودرف طيور مهاجرة/ لطخت معدني»، تتحرك الكاميرا من الخارج إلى الداخل تدريجيًّا، من الأبواب إلى الشجر، ثم الورد والكرسي، لنصل إلى آخر الحديقة في لقطة مقربة، تركز على تفاصيل التمثال:



وقفته، خطوته، العينان، اليدان، ثم لقطة عامة له وقد غطاه الريش ومخلفات الطيور.

ومع اقتراب الكاميرا يطرح النص الانفعالات الداخلية للتمثال، فيتواءم الداخل مع الخارج ليعمق معاني الوحشة والإحساس بالهجر والتخلي. ثم ترتبط المشاهد كلها في المشهد الختامي فينتهي النص كما ابتدأ بصوت الشاعر، ليعلن عن سر الوحشة وعن خيانة الأصدقاء والمقربين.

التفاصيل وعين الكاميرا

تقوم تقنية عين الكاميرا على مرافقة آلة التصوير لعيني الممثل فينتقل معه المتفرج وينفعل لانفعالاته، وهي من التقنيات الحاضرة بقوة في النصوص الشعرية، حيث يمكن أن نرى ما يشبه الكاميرا التي يقوم فيها الشاعر بدور المخرج، فيجعلنا نرى ما نراه متحكمًا في حجم اللقطات وزواياها.

ومن ذلك ما نراه في نص «أرداني بسهمه» حيث تتشكل التفاصيل من خلال عيني الفريسة والصياد «شد قوسه/ وصوب عينيه إلى قلبي/ مال برأس تقيس المسافة/.../ تلاقت نظرتانا/ وحزنت مثل بغتة الغزال»، يبدأ النص/ المشهد بالفعل الحاسم/ الاستعداد للصيد «شد قوسه» وتتابع الكاميرا التفاصيل الدقيقة حيث يعتمد النص على صور بصرية، وعلى توالي الأفعال التي تعطي حركية واستمرارية في الفعل (صوب، مال، حط)، ثم يتوقف الزمن للحظات، هي لحظة المواجهة لتنتقل منها إلى رصد رد فعل الراوي/ الفريسة من دون أن تنقل لنا

ملامح الصياد «حزنت مثل بغتة الغزال»، وفي هذا الحزن تمهيد لما سيأتي «فعل القتل».

يستثمر الشاعر بياض الورق وكأنه أشبه بعملية قطع زمني وتركيب لمشهد آخر، حيث تنتقل الكاميرا إلى اللحظة الثانية في لقطة مقربة تركز على ملامح الصياد «جسده مشدود/ أصابعه مفتولة/ رعشة مؤجلة/ تحين اللحظة/ وبغمضة عينه الأخرى/ أطلق كمانه/ وأرداني». يركز النص من خلال عيني الراوي/ الفريسة على ملامح الجسد الخارجية ليؤكد تأهُّبَ الصيادِ، ثم تقترب الكاميرا في لقطة مقربة جدًّا «أصابعه مفتولة» لتبرر لنا رد فعل الفريسة وخوفها.

وعبْر الجمل القصيرة المتلاحقة التي تكاد تقترب من لقطات سينمائية قصيرة متتابعة؛ نَصِلُ إلى اللقطة الختامية والصياد قد أردى فريسته. لكن النص يحمل انحرافًا لفظيًّا يفتح الدلالة «أطلق كمانه» فيحل الكمان محل القوس، ويُربط بين وتر الكمان ووتر القوس، لتنفتح الدلالة وتتغير دلالة القتل ليصير قتلًا مجازيًّا مرتبطًا بالموسيقا وتأثيرها في الراوي، فالصياد هو العازف والفريسة هي المستمع الذي يقع تحت هيمنة العازف وفتنة الموسيقا، وكأنّ السماع والوجد شكلانِ من أشكال الموت.

تتابع اللقطات بأنواعها

يقوم الفِلْم السينمائي على وضع سيناريو تَتتابَعُ فيه عدد من اللقطات وتتنوع ما بين لقطات داخلية وأخرى خارجية؛ لقطات مكبرة وأخرى مصغرة، وما إلى ذلك من تهيئة المشهد والديكور تبعًا للهدف الذي يرمي إليه الكاتب/ المخرج. يكتب أحمد الملا النص أحيانًا وكأنه فِلْم قصير أشبه بلقطة واحدة كما في نص «حقيبة»، الذي يقدم مشهدًا بصريًّا تجول فيه عين الكاميرا في رؤية مسحية تلتقط ملامح الحقيبة وتفاصيلها.

أو في نص «حراس النوم» الذي يلتقط تفاصيل الأب/ الشجرة الذي يحرس نوم بنيه «ألمحه جالسًا/ في صحن البيت/ غارسًا كوعه في فخذين تحرث كعبهما الأرض/ رأسه بين كفيه/ وعيناه مصوبتان إلى نقطة لا تجف من الخوف/ الغرف تغط في سبات يوشك أن ينفض/ والليل يكاد أن ينجلي»، يقدم النص مشهدًا بصريًّا بلُغة محسوسة، تلتقط تفاصيل جلسة الأب، ويبدأ بلقطة عامة موسعة تحدد المكان والجلسة، ثم تقترب أكثر لتلتقط

تطرح نصوص أحمد الملا مسألة العلاقة بين الشعر والسينما بوضوح، حيث يتحول الشاعر إلى مخرج وكاتب سيناريو يُقطِّع اللقطات ويُركِّب المشاهد ويلتقط التفاصيل

هيئة الجلسة، ثم تقترب أكثر لنرى رأس الرجل بين كفيه، وفي لقطة مقربة جدًّا إلى العينين، بعدها تبتعد الكاميرا تدريجيًّا لتعطي لقطة موسعة عن المكان والزمان. يلتقط الشاعر التفاصيل في مشهد أقرب إلى فِلْم صامت نتابع فيه تعب الأب وعلاقته بأبنائه وخوفه عليهم، فهو الأب الشجرة؛ ثابت وراسخ في الأرض كما هو في حياة أبنائه.

يقوم الشاعر في نص «بوسطن طفل تائه» بدور المخرج الذي يبتكر أماكن الصور، ويركب اللقطات ويصنع لكل مشهد بطلًا، فهذا النص عبارة عن لقطات قصيرة، سريعة ومتلاحقة لملامح وأماكن مختلفة تشكل في مجملها صورة عامة للمدينة، وكأن كل لقطة تستقل بذاتها، ومن هنا هيمنت الجمل الاسمية على النص، حيث تبتدئ الجمل غالبًا بأشخاص يحددون منذ البداية محور المشهد ومركزه (الطائرة، عامل النظافة، سائق الباص، الفتاة، حامل الحقائب، العجوز، الممثلة، الأطفال، الجنازة، القطار، النهر...) «عامل النظافة الذي جرف ما تبقى من ثلج البارحة وكومه جانبًا/ سائق الباص بتحية كفه السمراء للغريب على الرصيف المقابل/.../ حامل الحقائب الذي قدم نفسه مرتين بلا ضرورة بأنه من النيبال/ عازف الناي تحت الأرض»، ويستمر النص في مثل هذه اللقطات المتتابعة التي تنتقل في الزمان والمكان، فتتفكك الصورة إلى قطعة موزاييك فيما يعرف بالمونتاج القصير، الذي يقوم فيه القارئ بتجميعها في النهاية ليصل إلى المشهد الكلي الأكبر الذي يشكل المدينة.

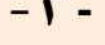
هكذا تطرح نصوص أحمد الملا مسألة العلاقة بين الشعر والسينما بوضوح، حيث يتحول الشاعر إلى مخرج وكاتب سيناريو يُقطِّع اللقطات ويُركِّب المشاهد ويلتقط التفاصيل لتقترب مجموعة من نصوصه من نظام التكوين السينمائي، فتتحول القصيدة إلى وسيط مرئي ينقل لنا حركة الكاميرا وهي تتبع المشاهد وتلاحقها، ليجمعها القارئ في صورة كلية ومشهد نهائي كبير يرتبط برؤيا الشاعر وموقفه من الحياة والوجود.

معترك الكتابة.. برية الوجود

بنعيسى بوحمالة ناقد مغربي

لعل وقفتنا على تجربة الشاعر أحمد الملا لا تشكل فقط استنصاتًا، من نوع ما، لصوت أحد ألمع شعراء جيله في الشعرية السعودية، الذي يكتب قصيدته انطلاقًا من وعي إبداعي- أنطولوجي حادّ ومنتج، بل وجسا، في الآن عينه، لنبض أو ذبذبة مشروع شعري جمعي تتآزر في مربعه أصوات أخرى ساعية إلى الاستعاضة عن الصورة النمطية التي استقرت عن القصيدة السعودية من حيث كونها، موقوتة، وبالمطلق، على التراث الشعري العربي بنكهة أخرى لحساسية شعرية لا تقل فطنة ومثابرة عما هو قائم في أقاليم عربية أخرى، حساسية منخرطة في راهنها ولا تني مكبة على اجتراح تخييل شعري من الثراء بمكان.

ومنه فنحن، في حالة أحمد الملا، بإزاء شاعر يأخذ نصه مأخذ مسؤولية، معرفية ووجودية، ولا يتورع عن تغذية مخيلته بقطوف من اهتماماته الشعرية والسينمائية والتشكيلية والموسيقية...؛ بما يماثل صنيع قامات شعرية غربية ارتسمت وضعيتها الاعتبارية بناءً على تعدد اهتماماتها، وهو ما ينعكس، ما في ذلك ريب، في منتسج نصه هذا ويراكب، كنتيجة، أصعدته ومراقيه فاتحًا إياه على تـأولات متشابكة ولا نهائية. هكذا، وبالموازاة من إصداراته الشعرية، التي تتعدى عشرة عناوين، والتي تواترت لما يناهز العقدين، ومن بينها «ظل يتقصف»، «سهم يهمس باسمي»، «تمارين الوحش»، «ما أجمل أخطائي»، «فهرس الخراب»....؛ سيقوده شغفه بما هو بصري إلى السينما ليس كمحض متفرج أو هاوٍ، وإنما كفاعل في المجال.



- ٢ -

لنقل، بادئ ذي بدء، بأن اختيارنا لديوان «تمارين الوحش» ليمليه اعتبار إجرائي يأخذ في الحسبان القيمة الشعرية المتحصلة في هذه المحطة من مسار الشاعر وأيضًا ما كان من مردوده البنائي والتخييلي والرؤياوي في هذا المسار وذلك اقتناعًا منا بكون مجموع دواوين أيما شاعر إلا تقوم، أصلًا، مقام جملة شعرية واحدة، كما يذهب إلى ذلك الناقد الأميركي مايكل ريفاتير، تتنفذ في نشوئها وتدرجها، عبر دواوين- خبرات متعاقبة، نواة صلبة واحدة، مخصوصة ومتفردة، مستضمرة في لا وعي التجربة، وتنفتح، قوة وفعلًا، طوال سيرة الشاعر الكتابية، على متغيرات شكلية وجمالية وموضوعاتية محسوسة قد تأخذ ملمح قيم مضافة للنواة إياها أو، على العكس، شكل انحباسات أدائية، مردها إلى حيثيات لحظة الكتابة وأيضًا إلى طبيعة اللحظة التاريخية والثقافية، تمس، بهذه الدرجة أو تلك، فاعليتها وإشعاعها.



فالديوان، الذي يعنينا هنا يمثل زمنيًّا، إن وددنا، واسطة العقد في المتن الكتابي للشاعر، ولعل مقاربته، هو بالذات، قد تسعفنا على مقايسة منسوب ارتقاء مشروعه الشعري سواء بالنظر إلى منجزه السالف أو عند استحضارنا للأفق الذي سينتظم دواوينه اللاحقة حرصًا منه، كمطمح إبداعي، على تدريج جملته الشعرية ومدها، على التتالي، بلوازم نضوجها وتماسكها على أكثر من صعيد.

ولأن معترك الشاعر، الشاق، والمستلذ في آنٍ واحد، لهو، أساسًا، مع اللغة، وأيضًا لكون إبدال قصيدة النثر يشكل أحد انجلاءات هذا المعترك، في منحاه التصعيدي، تحرِّيًا عن عبارة لرؤيا شعرية لا تسعها اللغة المعجمية المقولبة والمبذولة، وذلك استئناسًا بغصة الصوفي محمد بن عبدالجبار النفري المريرة وهو يشكو شسوع رؤياه وضيق عبارته، لنا أن ندرك أن هذا الاحتراب الرمزي لا يرمي إلى الإعفاء القطعي من القاعدية اللغوية المسنونة، بحيث، وببساطة، «...لا تتم تنحيتها وإنما تفنيدها بقاعدة مستجدة بالأحرى»، وكيف ذلك وهي وسيلة الكتابة الشعرية التي لا مفر منها، بل إنه يرمي إلى إعادة تشييدها، إلى امتصاص ذرائعيتها الدلالية، وتلغيم خطيتها عن طريق الإعمال الاستعاري والمجازي والترميزي انتشالًا لها من حضيضها التعبيري.

في هذا المضمار، وإن نحن وضعنا طبوغرافيا الديوان الكلية موضع توصيف أو نمذجة، فسنلاحظ توزع قصائده بين نمط كتابي شذري يعتمد جملة شعرية وجيزة ومبرقة، وإلى هذا النمط تنتمي أغلبية القصائد، وآخر يوائم بين القصر والطول، مثال هذا قصيدتا «مهجة» و«بنت هواي»، وثالث أميل إلى الطول النصي قوامه جملة استغراقية على قدر من الامتداد مع استدعائه لحجوم أرحب، وتندرج في خطه قصائد: «الدون - لويس قونزاليس»، و«سر الخيزران»، و«النائم»، و«المنزل»، و«ليلتها»، و«ترفق بحجارتي أيها الجبل»، و«أكتب حكايتي»، و«أمحو الموت»، مردوفة بقصيدة «سبع حركات إحداهن مرتجلة»، ذات البناء المقطعي، سبعة مقاطع مرقمة، لنكون، هكذا، قبالة ثلاث هندسات نصية أو، بالأدق، ثلاثة أنفاس متضافرة، لا متنافرة، يستحكم فيها وازع التعبير الشعري محددًا المسافة التي قد تغطيها القصيدة وقد استنفدت موضوعها.

أحمد الملا يأخذ نصه مأخذ مسؤولية، معرفية ووجودية، ولا يتورع عن تغذية مخيلته بقطوف من اهتماماته الشعرية والسينمائية والتشكيلية والموسيقية...؛ بما يماثل صنيع قامات شعرية غربية ارتسمت وضعيتها الاعتبارية بناءً على تعدد اهتماماتها

وبالداخل من هذه المسافة تنهض مدونة مفرداتية تستند عليها الوظيفة النصية؛ إذ تعتاش عليها القصائد، ومن خلالها يتأتى لها اصطناع طرزها الأسلوبية المعطاة، وكذا مساقاتها الدلالية والإيقاعية والاستعارية والحكائية الآيلة، رأسًا، إلى رؤيا تبثها، في الفضاء العام للديوان، أنا شعرية تنوب مناب الذات الشاعرة وتأخذ على عاتقها تسريب اختلاجاتها وابتلاءاتها في رحاب محفل وجوديّ شرس ومعاد، أقرب إلى برية رمزية منه إلى مهاد يبعث على الإيناس والألفة.

وبتقرينا لمكونات هذه المدونة نلاحظ مدى هيمنة مفردات بعينها على المنتسج النصي، بحيث يتكرر حضورها في أكثر من قصيدة، الشيء الذي يلزم القراءة بالتساؤل عن مغزى هذا الحضور وكذلك عن حدود تكييفه للاقتصاد الدلالي، من ناحية المبدأ، والإيقاعي والاستعاري والحكائي، ضمنيًّا. كذا تحضر، وبقوة، المفردات التالية: «الليل»، كقرينة لزمن تخومي، مضاد لنهارية العالم المتبلدة، وحيث يتاح، في تضاعيفه، للمخيلة أن تستبصر ما لا تقتدر على استبصاره الأعين المبحلقة للحشود الرضية، الغارقة في دركها الوجودي.

كما تحضر فضاءات تدخل في خانة الأمكنة المكبرة، من قبيل «الصحراء»، برمزيتها إلى المتاه، اللانهائية، والوحشة... ومعها بعض من لواحقها، كـ«الرمل»، رمز التفتت والهشاشة، و«النخل»، المحيل على الوحدة والتحمل ومطاولة الأعالي...، و«الماء»، بمطلقيته الهيراكليطية، أي كواحد من رباعية العناصر الأرضية، كنسغ للحياة تزكيه مفردات «المطر» و«الغيم» و«الضباب» و«النهر»... و«البحر» الموصول، بِإِزْرِقَاقِهِ الطافح بمعاني الماوراء، المجهولية، والعدمية...؛ وفضلًا عن هذا بفيضه المائي الأسطوري، و«الجبل»، في تأشيره على الجبروت،

الغطرسة، والرفعة...؛ وأخرى تؤول إلى مفهوم الأمكنة المصغرة، من مثال «المدينة»، «الحي»، «الأرصفة»، «المطاعم»، «المقاهي»، «البارات»، «المنزل»، «الغرفة»...؛ التي هي أفضية ميكروسكوبية، ماديًّا، تُراوِح بين الأصغر والأصغر منه، لكنها لا تتوانى عن التعملق، شعريًّا، وفي مساحتها تنبثق مواجد الأنا الشعرية بصدد الوحشة، والاغتراب، والحنين، والألم، والموت، مستسعفة انفعالات الاستذكار، والحلم، والغناء، والحب، وهي تغالب قدرها الوجودي المُقِضّ والمبرح.

زوايا مستهامة ترتكن إليها الأنا

وإذا كانت هذه الأمكنة المصغرة بمنزلة زوايا مستهامة ترتكن إليها الأنا، بمعية ذوات حميمة تَمُتُّ بوشيجة روحية إليها، فإن الأرصفة والجادّات المفتوحة تبقى مأوى الذوات العرضية التي تتقاطع معها في مهبات وجودها القلق والمتكدر، لكن في كلتا الحالتين لطالما يسفر التوضع الشعري عن مفاقمة عين القلق وذات التكدر بالنسبة لذات شعرية مصوبة بوصلتها الروحية نحو الأبهى والأكمل، ذات منذورة لتغريبتها الشقية في برية الوجود هذه. وعلاوة على ما ذكرنا نشير إلى الحافزية الجلية التي تفسر الحضور المكثف لمفردة «المرآة»؛ إذ تتلامح بوصفها أداة تستمرئ، في نصوعها، هذه الذات اختلاجاتها وابتلاءاتها المذكورة، تتحرى فيها عن صميم كُنْهها الروحي وترمم، في نصوعها دائمًا، انشراخات كينونتها، ومفردة «الجسد»، كموئل للرغائب والاشتهاءات، الرضوض والأتراح، الالتياعات والاحتدامات.

وضمن هذا وذاك، استدرجت، إلى الآلية التخييلية، أمكنة بهُويّتها الإطلاقية أو بأسامي علميتها المتعينة، على شاكلة ما يلقانا به «جبل قاسيون»، أو «نهر بردى»... مدائن «الأحساء»، و«دمشق»، و«هيوستن»... حارة «باب توما» الدمشقية أو مطعم «الدون - لويس قونزاليس»... فإنها لا تلبث أن ترضخ لتعميد جديد يؤهلها لعاملية ترميزية،



جديدة بدورها، وذلك في مرمى ابتناء عالم شعري طازج، مستهام، تختطّ له المخيلة معماره وقسماته، مثلما تقتني له مادته ومؤثثاته، أو لم يعتبر بول سيلان مهمة الشاعر هي إعادة تسمية الأشياء، منحها خلقة أخرى ولسانًا آخر؟

هذا ولكون المكون الإيقاعي سيصير، في كافة الشعريات العالمية ومنذ القدم، إلى ما يضاهي التابو الجسيم، إلى حد أنه لا يمكن تصور أيما كتابة شعرية في تنصل بالغ من القواعد العروضية الصارمة، فسيكون رهان شعراء قصيدة النثر على إبدال ما يمكن وسمه بالتغليف الوزني الفوقي، المعمول به في الشعر التقليدي، بفهم متفتح للإيقاع جاعلًا منه مكونًا ناظمًا تتشربه الكتابة الشعرية على أكثر من وجه، من ناحية كلياتها أو مستدقاتها البنائية، ويقوم، في تمظهره الأبرز، على كيفيات الأسلبة والتوضيب، بل ناقلًا إياه من خارجيته المتمحلة إلى صنف من عاملية أدائية مستدمجة في أوصال هذه الكتابة اندماجها في أديمها، وبتعبير آخر «... فالإيقاع



هو مجموع المكونات الصغرى والكبرى داخل الخطاب: من الكلمة والجملة حتى المقاطع السردية». من هنا فإن استثمار حروف صائتة أو مهموسة، أفعال (الحركية) وأسماء (الثبات)، جمل شذرية (الإلماع) وأخرى استغراقية (الإسهاب)، أضف إلى هذا ما ترهص به الدلالات المتبلورة من تفاعلات، تأخذ منحى التعاضد أو التنابذ، لَمِمّا يخول للقصيدة زخمًا إيقاعيًّا لا تخطئه القراءة الحصيفة، زخمًا عضويًّا متماديًا وليس مجرد فَضْلةٍ شكلية مفتعلة، نموذج هذا ما نلفيه في هذا المجتزأ به من القصيدة التالية:

«رمى الجميلة في الماء/ قالت له: أكرهك/ فانهال نهر./ أسماكه تتقافز/ نحو النبع./ تخفق أجنحتها ثابتة أو بطيئة/ كي لا يعبر الوقت./ رغبة مُلحّة في إبقاء الدهشة مكانها/ لإرغام الزمن على الانتظار قليلًا،/ شهقة واحدة/ غرق بطيء/ قفزة تجبر الموج على الانتباه،/ وبخطفة سريعة تنغرز الأنياب». - «سبع حركات إحداهن مرتجلة»، ص ٨٥.

إذ تنثال نغمية المقطع توافقًا مع ارتفاع النبرة الإيصاتية مرة وخفوتها مرة أخرى، أي الجهر والمكتومية، ولكن أيضًا توافقًا مع إيقاع المعنى مصبوبًا في ضرب من الطباقية، أي جدل المعاني وتصادمها، من مثال الإلقاء العمودي في لجة الماء والجريان الأفقي للنهر، التقافز نحو النبع وليس نحو المصب، أي نحو البداءة أو الأصل لا نحو المنتهى أو الهيولى، الثبات والبطء، سكونية الوقت ودفقانه اللامنقطع، سيولة الزمن في مقابل انحباسية الانتظار، شهقة واحدة وغرق بالمطلق، القفزة في إحالتها على العاقل وانتباه الموج غير العاقل، انختامًا بالتضامّ الدلالي لاسم «خطفة» ونعت «سريعة» وفعل «تنغرز» مبتعثة، أي هذه الوحدات اللفظية، نوعًا من اندغام دلاليّ أقصى يؤشّر إلى جدل سافر مع التجافيات السابقة.

وتوازيا مع هذه الوجهة في التفعيل الإيقاعي، وهو ما تسلكه قصائد عدة في الديوان، تلجأ قصائد أخرى إلى تقنية التكرار، مثلما هو قائم في قصيدة «المنزل» (ص ١٢٥)، حيث يستعاد، في معظم مقاطعها، السطر الشعري- اللازمة «أنت الغريب» كصنف من التبئير الدلالي، ما في ذلك ريب، لكنّ استهدافًا أيضًا لتوليد إيقاعي ترشح به التشاكلات أو التصاديات المتباعدة، نسبيًّا، بفضل العودوية المتقصدة للسطر الشعري- اللازمة على امتداد القصيدة.

قصيدة أحمد الملا حين تتمرد على رقابة ثقافة تعشق موتها

أيمن بكر ناقد مصري

في عام ١٩٥٦م نشر ألن غينسبرغ قصيدته الصادمة «العويل» ليصبح واحدًا من أهم مؤسسي جيل البيت في الشعر الأميركي. ليس مهمًّا لهذه الورقة ما أثارته قصيدة «العويل» -وجيل البيت كله- من ردود أفعال اجتماعية عنيفة قادها اليمين الأميركي، وهو ما وصل إلى محاولة تجريم هذه الكتابة، ورفع قضايا على الناشر الذي سمح لهذا الشعر -الذي لا يعدو أن يكون «بذاءات» من وجهة نظر التيار المحافظ- أن يرى النور. المهم هنا هو تعبير المدرسة الشعرية السابقة عن وعي ما بعد الحرب العالمية الثانية في أميركا، لقد كانت هذه المدرسة الشعرية جزءًا من صرخة شبابية حادة، بعد الحربين العالميتين اللتين أشعلهما الكبار الناضجون سدنة التقاليد والقيم.



حاول هذا الجيل من الشعراء والسينمائيين وكُتّاب السرد نَفْضَ القُبح الإنساني الذي أغرقه، وشكّل ميراثه الدموي القريب، كأنما يقول صارخًا: أنتم أيها الكبار الناضجون مسؤولون عن عشرات الملايين من القتلى بحكمتكم الكاذبة. لقد أورثتمونا الدم، وأطلقتم أعمق ما فينا من ألم وإحباط ويأس؛ لذا سنريكم -في الطريق نحو الحرية- أقبح ما في الإنسان وأكثره جنونًا.

استخدمت تلك المدرسة الشعرية تقنيات التشظي، ومجافاة المنطق، والصور الفانتازية، والتعابير العامية الصادمة، وأصوات النواح والتأوُّه التي تبدو خالية من المعنى، إلا ما تثيره في النفس من لوعة وفزع. لكن المهم لنا هو تحول قصيدة العويل السابقة إلى مادة للسينما؛ حيث سعى صُنّاع الفِلْم الذي يحمل اسم القصيدة «Howl» إلى تجسيد تخييلات القصيدة وعوالمها الفانتازية الغرائبية في مشاهد مرئية.

هنا يثور سؤال ربما يمثل مدخلًا لتجربة

أحمد الملا الشعرية: كيف أثرت السينما والفن التشكيلي في حركات التجديد في الشعر العربي؟ وكيف عبرت قصيدة النثر العربية تحديدًا عن هذا التفاعل النشط الذي يؤدي إهماله إلى استغلاق النص الشعري لدى قطاع كبير من كتابها العرب؟

* * *

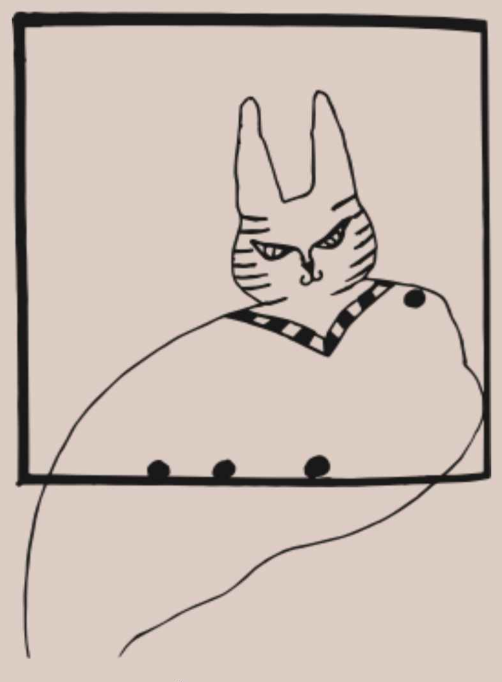
يناقش سيد عبدالله السيسي في كتابه المهم «ما بعد قصيدة النثر» ضعف المرجعية الفلسفية لتيارات التجديد في الشعر العربي، وكذلك غياب العلاقة بين تلك التيارات وبين تيارات الفن التشكيلي التي واكبتها، على العكس من ارتباط قصيدة النثر الغربية بمدارس الفن التشكيلي المعاصرة لها سواء في أوربا أو أميركا. وهو رأي يمكن الاتفاق معه عامة، دونما إغفالٍ لإمكانية تفاعل بعض الشعراء مع الفن التشكيلي بصورة فردية، وطبقًا لظروف استثنائية.

وهو ما يتبدى في أعمال أحمد الملا؛ إذ تدخل لوحات الفن التشكيلي أحيانًا كجزء من جسد النص، أي كجزء من تجربة الإنتاج والتلقّي. نجد ذلك في إصداره الذي يضم عملين؛ «يوشك أن يحدث» يليه «مرآة النائم» ٢٠٢٠م، حيث تشترك لوحات الفنانة ريم البيات في صلب النص الشعري، وهو ما جعل اسمها يوضع على غلاف الكتاب مع اسم الشاعر وبحجم الخط نفسه، إشارة إلى الحضور المشترك الذي يجب علينا ألّا ننظر إليه كتجاور بين نوعين من الفنون يقوم أحدهما بترجمة الآخر أو تأويله، بل كنوع من التأليف المشترك، وهو أمر مربك على الأقل حين يحاول الباحث كتابة بيانات المرجع في الهامش.

في قصيدة «عليكما أن تجدا الشعر معًا» يهدي المؤلفان عملهما إلى شاعر وقاص من أصول لاتينية بهذه الطريقة:

To Alejandro Murguia- San Francisco.

لقد ولد أليخاندرو مورجويا في كاليفورنيا ثم تنقل بين الأميركتين ليستقر به المقام في سان فرانسيسكو مهد حركة البيت، ثم فاز بلقب شاعر سان فرانسيسكو عام ٢٠١٢م. المهم أن أشهر كتبه صدر عن دار النشر نفسها التي أصدرت قصائد ألن غينسبرغ «العويل وقصائد أخرى» للمرة الأولي وهي دار City Lights Books، التي كان صاحبها شاعرًا ضمن تيار «البيت» وهو من خضع للمحاكمة ساعتها بسبب قصيدة غينسبرغ، فهل هي مصادفة أن يهدي الملا والبيات إحدى قصائدهما إليه؟



يكشف العمل الشعري الذي أُهـدِيَ لأليخاندرو مورجويا عن تضافر قدرات فنية مختلفة بحثًا عن جوهر الشعر، وهو ما يتجلى في عنوان العمل: «عليكما أن تجدا الشعر معًا». لكن يجب علينا ملاحظة اللوحة التشكيلية التي تأتي في الصفحة السابقة لبداية القصيدة. يبدأ النص هكذا: «على هذه الكلمات/ أن تصل/ دون كلفةِ المعنى/ أن تراها تتحرك في الظلام/ مغمض العينين».

الكلمات (مادة الشعر) تبدو هي الطرف الثاني في البحث المشترك عن الشعر، بحيث يكون البحث قائمًا بين الشاعر واللغة، لكنها في هذا الكتاب كله كلمات/ لغة ذات مواصفات خاصة؛ إنها تخلع عن نفسها كلفة المعنى، وتتحرك في فضاء المخيلة بما يعني أنها تشكل وسيطَ تعبير مختلفًا ذا سمات مغايرة، تُراوِح بين التصوير اللغوي والفن التشكيلي، وتقترب تشكيلاتها دومًا من سمات المشهد السينمائي الفجائي.

تأتي اللوحات التشكيلية لتبدو متوافقة مع هذا الانفتاح لدلالة التشكيل أيضًا؛ فاللوحة السابقة لهذه القصيدة على سبيل المثال تكسر الإطار وتسيل باتجاه فضاء الصفحة، كأنما تشير إلى إمكان التلاقي مع النص اللغوي كأنما هي تتصاعد منه كما يتصاعد الدخان من مصباح علاء الدين متشكلًا في صورة جِنّيّ هو الشعر، أو ربما تسيل اللوحة لتتحول هي نفسها إلى حروف/ كلمات/ القصيدة التالية.

تكتمل القصيدة في الإطار نفسه الذي يجعل من الشعر حضورًا مربكًا مزعجًا ومجاوزًا للأحرف المعتادة، وما يتشكل عنها من كلمات وجمل دالة، لكنه حضور هو ملاذ المبدع من الخوف. فتلك الكلمات/ اللغة الخاصة التي تشكل حلمًا شعريًّا تتصف بأنها تسمع بالعين ويمكن أن تُقرأ حركاتها، إنها كلمات/ لوحات/ مشاهد تتوحد مع الذات الإنسانية التي ابتدعتها، لتصطفي هي تلك الذات بدورها كي تمنحها الأمان:

كلماتٌ تسمع رنينَها / عندما تفتح عينيك/ وتقرأ حركاتها اللا إرادية/ عليها أن تمضي بك/ وحدك من بين الجموع/ لائذًا بها من الخوف/ والرهبة».

لطالما تَشَكَّى الشعراء من ضيق اللغة الألفبائية، فهل تمثل تجربة «يوشك أن يحدث...» محاولة لاستكشاف آفاق أكثر رحابة للشعر تتضافر فيها وسائط من فنون مختلفة؟

* * *

لا يعني ضعف أثر الفن التشكيلي في مدارس الشعر العربي الحديثة، انتفاء التفاعل النشط بين تيارات التجديد الشعري العربي، وبين ثورة الصورة في السينما تحديدًا؛ وهو ما يبلوره سيد عبدالله السيسي بقوله:

...مع الثورة التي رافقت تطور تقنيات كاميرات السينما، بدأ حضور السينما في الشعر الحديث يفرض نفسه رويدًا رويدًا... وقد انعكس هذا التحول للوعي بالصورة السينمائية، التي قلنا: إنها صارت تشكل المرجعية البصرية المركزية في الوعي بالصورة وفي عمل الخيال، على تشكيلات الصورة في قصائد النثر.

لكن كيف ترتبط تجربة أحمد الملا بشعر ما بعد الحرب كما قدمه جيل البيت؟ أية حرب؟ وكيف تأثرت تجربته بالسينما تحديدًا؟ وهل يمكن أن تتحول خيالات النص الشعري لديه بدورها إلى فِلْم سينمائيّ كما حدث مع ألن غينسبرغ؟

في افتتاح القصيدة التي يحمل الديوان اسمها «تمارين الوحش» يقول الشاعر:

لم أعد متيقنًا مما رأيت/ شككت طويلًا في براعة النوم/ شككت في الليل/ أَنْهَرُ الحُلمَ بيدين عاريتين/ فزعي ملطخ / بدم لزج حار».



ريم البيات

يحيلنا عنوان القصيدة والمشهد الافتتاحي، وما يمكن أن تمنحه القصيدة من ثمار تأويلٍ، إلى الحالة الفَزِعَة التي عاشها بطل فِلْم الذئب (جاك نيكلسون/ ١٩٩٤م)، صبيحة أن استيقظ وملأه الشك بأنه قد تحول ليلًا إلى ذئب يطارد الكائنات الحية، ويتغذى على لحمها النِّيءِ. ليست القصيدة إعادة إنتاج للفِلْم، الذي ربما لم يكن حاضرًا في وعي الشاعر، لكن الصورة التي يقدمها النص الشعري تبدو متفاعلة -شاء أم أبى- مع الحالة التي قدمها فِلْم نيكلسون.

الأمر أكثر تعقدًا من ذلك؛ فالأهم من أن السينما قد منحت الشاعر المجدد مشاهد وصورًا اكتنزتها ذاكرته، أنها مددت أدوات التخييل لديه، لتشمل المشاهد المتحركة ذات الطبيعة الغرائبية التي يندر وجودها في الشعر العربي التقليدي. ألا يبدو ذلك جليًّا في قصيدة «عليكما أن تجدا الشعر معا؟»:

يحدث الفارق في الرؤية والتوجه عندما نتقدم في قراء «تمارين الوحش» الذي لن يتخلى مع ذلك عن سينمائية المشهد الفانتازي. فِلْم جاك نيكلسون يضم حبكة، وصراعًا خارجيًّا لازمِيْنِ لطبيعة النص المرئي، الموجه لجمهور متفاوت من حيث الثقافة والقدرة على الفهم والتأويل، في حين تستخدم قصيدة الملا الصراع الداخلي وحده مادة لها، دونما نظر للقارئ الذي يتشكل لدى الشاعر بصورة لا واعية لكنها انتقائية نخبوية.

* * *

هل يمكن أن تعد القصيدة السابقة وغيرها من إنتاج الملا إعلانًا صاخبًا عما فعله بنا الكبار التقليديون؟ لقد وضعنا أصحاب الخبرات الرتيبة الرافضة لحركة الزمن في مأزق وجودي مرعب: يجب علينا ألّا نقلد الغرب، وفي الوقت نفسه نحن نرزح تحت ثقل عادات وتقاليد أدبية واجتماعية تعوق وتلوث، بتهم جاهزة وبسوء نية عبقري، كلَّ محاولات التحرر الإنساني والعقلي والفني. تبدو تمارين الوحش التي يقدمها الملا إعلانًا ذكيًّا عن الازدواج الحضاري الذي ارتاحت إليه الثقافات العربية، وقررت أن تستنزف فيه أعمار مبدعيها بالتحديد، دونما محاولة حقيقية لمواجهته. يقول أدونيس معبرًا عن الأزمة السابقة: ...الشاعر العربي الحديث يرى نفسه في تعارض أساسي مع ثقافة النظام العربي، التي تستعيد الأصول تقليديًّا، ومع الثقافة الغربية كما يتبناها هذا النظام العربي ويعممها. إنه نظام يفصلنا عن الحداثة العربية، أي عن أعمق وأغنى ما في تراثنا، متواطئًا في ذلك مع الاتجاهات التقليدية المهيمنة، ومع بنى ثقافية نشأت في المناخ الاستعماري... وتتمثل المشكلة بجانبها الحاد في كون الشاعر العربي الحديث حقًّا يعيش في حصار مزدوج، تضربه عليه ثقافة التبعية للآخر، من جهة، وثقافة الارتباط الجنيني بالماضي التقليدي من جهة أخرى.

الفانتازيا التي تتحدى بها الصورة الشعرية عند أحمد الملا عقل القارئ؛ هي اقتراح لتجاوز الازدواج المفروض على الشاعر، إنها ميدان انتصار وحيد لا يمكن لبليدي الحس والمخيلة أن يقتحموه، أو أن يقفوا على شفراته التي تنتج المعنى. تنتج الصورة في قصيدة الملا مساحة تحررٍ تخلو من رقابة ثقافات تعشق موتها، وتكره أن ترى الحياة تتفتح. الصورة الشعرية، لدى هذا التوجه في قصيدة النثر العربية، موجعة ومؤلمة للخيال العاجز عن التمدد الحر لملاحقتها.

بعبارة أخرى؛ يمثل التخييل الشعري الذي يقدمه الملا إشكالية مربكة للمتلقي التقليدي، الباحث عن التشبيه المريح والاستعارات الساكنة. إنه تخييل يسهل -ولعله يقصد- أن نصفه بالغلو المزعج. يقول أحمد مطلوب في وصف الغلو البلاغي: «والغلو أحد أنواع المبالغة وقد سماه ابن طباطبا التشبيهات البعيدة التي لم يلطف أصحابها فيها، ولم يخرج كلامهم في العبارة عنها سلسًا عذبًا». هذا تحديدًا ما يتعمده كثير من كُتّاب قصيدة النثر العربية، تمامًا كما تعمده شعراء البيت. لقد أصبحت التخييلات الخشنة المغرقة في فانتازيتها ولا معقوليتها طريقًا عبّدها

الفانتازيا التي تتحدى بها الصورةُ الشعرية عند أحمد الملا عقل القارئ؛ هي اقتراحٌ لتجاوز الازدواج المفروض على الشاعر، إنها ميدان انتصار وحيد لا يمكن لبليدي الحس والمخيلة أن يقتحموه

شعراء قصيدة النثر، كمن يعبِّر من خلالها عن تمرده ورفضه، أو كأنما هم يتبعون كلام ابن طباطبا السابق، معلنين كفرهم بالعذوبة المكرورة والسلاسة الخاملة.

يمثل أحمد الملا شريحة مهمة متمردة حيوية بصورة كبيرة من شعراء التجديد الشعري العربي، الذين اختاروا قصيدة النثر مضمارًا لتجاربهم؛ إذ سنجد حالة العنف التصويري الفانتازي الصادم، القادر على تشكيل مشاهد حركية مربكة وجريئة، عند مجايليه في الثقافات العربية على تنوع تفاصيلها، ولنتأمل تجارب زكي الصدير (السعودية)، فتحي أبو النصر (اليمن)، مؤمن سمير (مصر) على سبيل المثال؛ لذا يبدو أن تجارب الملا ومجايليه قابلة لأن تتحول إلى مادة سينمائية، بالمنطق نفسه الذي تحولت به قصيدة ألن غينسبرغ «العويل»، ليصبح التفاعل في الاتجاهين بين قصيدة النثر والسينما.

لكن ماذا عن حضور الحرب؟ سيشعر من يتأمل الشعر العربي الحديث، قصيدة النثر خاصة، بأننا ثقافات لم تزل عالقة في أزمة ما بعد الحرب، وليس المقصود هنا الحرب العالمية الثانية التي لم نكن أكثر المتضررين منها، لكن الحرب بالمعنى الوجودي الشامل، حرب لا تنتهي ولا تسمح بإعلان فائزٍ. نحن عالقون فيما بعد حرب الاستقلال الوطني، وما بعد حروب التحديث الشائه غير المنجز، وحروب تشكيل الهوية الملتبسة غير القادرة على الانسلاخ من الماضي أو الوفاء بمتطلباته المستحيلة.

جميع الداعين إلى حرية الفكر والإبداع هم ضحايا حرب شرسة لا تتوقف مع الفكر الرجعي المتزمت، الحالم بعودة موهومة إلى أزمان انقضت؛ فهل يمكن أن تكون قصيدة النثر العربية هي المعادل الإبداعي لحركات الشعر والفن التي تلت الحرب العالمية في أميركا وأوربا، في تعبيرها عن حروب مكرورة نخوضها بمنطق دون كيخوته؟ تساؤل مفتوح للمناقشة.

عندما يكون الشعر آخر المرايا

عبود الجابري



«الوصفة التي خطَّها الطبيب، لم أجرؤ على صرفِها، وضعتُها إلى جانبِ قصائدَ خرِبة، حينها عرفتُ لماذا يصرُّ الأطباء على خطٍّ ما لا يُقرأ، كما الشعراء عندما يفسُدُ الشعر في أيديهم ولا ينفع معه علاج». يكتب أحمد الملّا القصيدة كمن يكتب عن صديقٍ بعيد، وهذا النوع من الكتابة يحمل تفاصيل الوقت المفقود، فهو مفضوحٌ بشقيه الريفي والمدني، يتنقل بينهما بخطى مترددة وعين تلتقط الصور، تحملها في حقائب اللغة لتعقد بينهما مقارنات شعرية موجعة: «شدّتني شجرة من كتفي؛ أخّرتني لحظة عن دهسي بشاحنةٍ متهوّرة... طوال النهار تخيلت دمي ذاهلًا

الصوت والكلمة

محمود عبدالغني

أحمد الملا شاعر يعبر عن كل شيء بالصوت، وعن كل شيء بالكلمة. في القصيدة لا يمكن التعبير عن الشيء من دون صوتيات. تسمع الشيء والفكرة، وإذا لم تفعل لا بد أن تكون موضوعًا للتوبيخ. إذا أراد الشاعر أن يستمر الصوت، لا بد أن تكون الكلمة قوية. كيف يولد شاعر مثل هذا؟ إنه الشاعر غير القادر على الكلام، الذي يجد نفسه عاجزًا عن الكلام، وهو يخوض مغامرة العالم الغريبة، فيتكلم، وفي هذه الحالة يتكلم ويصوت ما دام قد وجد نفسه مجبرًا على الكلام. لقد كان يخبئ صرخته، وحين أُجبرَ صرخ: «خبأتُ صرختي لمزيد من الندم/ لم أفلتها سهوًا/ عضضتُ عليها/ ولن أفرط في إطلاقها».

كيف نسمع صوتيات وأصوات القصيدة؟ سلامة الكلمة والقول هما اللذان يضمنان ذلك. هناك سؤال آخر أهم من السابقين، بل هو منجمهما العميق: كيف يحدث التزاوج العظيم بين الصوت والكلمة؟ إنها موهبة الشاعر. الموهبة عامل صغير لكنه مثالي، لا أحد يتحدث عنه. الشاعر يضبط نفسه ولا يتكلم (لا يصرخ)، لكن حين تأتيه الكلمة من بحيرة مجهولة، يطلقها، يطلق القصيدة، وحين تسمعها تبقى تنصت مذهولًا إلى صوت عتيق يتدفق:

«وأرسلها عبر جملة قصيرة/ ممهورة بصوتي».

وبعد ذلك؟ كل شيء ينحني للصرخة.

* * *

على الشارع، صرخات تبقّع الرصيف. ورأيت فزعًا يتنبّه قليلًا ويكمل غفلته».

تلك المقارنات التي أفضت به إلى وضع سيناريوهات مطوّلة لحياته وحيوات أصدقائه والمدن والقرى التي مرّ بها عابرًا أو مقيمًا، ويبدو ذلك واضحًا في تحوّله من كتابة النص الذي يومض بقصره وحدّة لمعانه والتكثيف الذي يسكن مفاصله كما يرد ذلك في مجموعته «تمارين الوحش» نحو النص الأطول، النص المحمّل بإضاءة المكان، وحركة الكاميرات، وزحام الشخوص، وكلاكيت العناوين الجارحة، فيما يتولّى الملّا مهمّة أن يلصق مقطعًا من النص على صدر كلّ عنصر من هذه العناصر، ولا تجد في بنية نصوصه ما هو مهمل أو موضوع بقصد الحشو، فالدبوس الضئيل يدمي في نصوصه بالقدر الذي يُحدِثه الرمح من نزف:

«لو نطقتُ بما لا يُفهم،/ لو أفلَتَ عقال الغامض،/ لتعقّبته كلابُ الصيد،/ يُقاد من رقابه، عاريًا بلا قناع».

وهذا القناع الذي يتوارى خلفه الشاعر أو نصوصه لا يبدو بأية حال من الأحوال متعلّقًا بسمته الشخصي، فهو ليس ذاتيًّا على الإطلاق وإنما هو تصوير ثلاثي الأبعاد، يقوم به سائح عارف بتفاصيل الشوارع التي يمرّ بها عابرًا أو ساكنًا، وفي لحظة سكينة شعرية أو فاصل نفسي يبرز صوت الشاعر بشكل غير محسوس لكنه يعلو في النص كما لو أنّه صرخة ناي جريح؛ كي يشير إلى ذاته التي تتنقل وسط ذلك الزحام ذاته والتي تريد أن تخبرنا أنّه هنا، وأنّه لا يقود تلك الجموع وحسب، وإنما هو فرد من الرهط يوجعه أنّه يملك ما لا يملكه الآخرون من القرائن على فساد العالم:

«سأموتُ بشَعْرٍ طويلٍ/ ولحيةٍ كَثَّةٍ بيضاء/ في مغارةٍ عالية،/ فلا حاجة إلى كَفَن/ أو قبر».

إنّه يتحدث عن الموت رديفًا للحياة الناقصة، وعن الحياة كما لو أنّها جرح ناقص لا يلتئم، ولا يودي بك إلى الموت، يكتب عنه كمرآة ينقصها كثير من الزئبق الذي يتولّى منح الناظر إليها صورة واضحة: «ابحثْ عن صديقك،/ لم يخرج من غرفته منذ يومين./ فتّشت عنه لم أجده./ عدت بها إلى غرفته. سريرُهُ مقلوب/ ورأيت ثياب نومه مكوّمة على الأرض أمام مرآة كبيرة لم تكن موجودة من قبل. وكأنما لمحته فيها، ضحكتُ في سري ودمعتْ عيناي».

شاعر عراقي

قصائد أحمد المُلا هي نص سيري؛ لذلك فانتماؤها للناس، وانتماء الناس إليها سهلٌ جدًّا. بل إذا تُدُووِلتْ على نطاق واسع (طبعات، قراءات، نقد، تداول...)، ستحصد في كل مرة جمهورًا جديدًا، فمثل هذا الشعر يحتاجه الناس في سنوات الكساد الاقتصادي، والإفلاس السياسي، والتدهور الاجتماعي والقيمي. إننا نعيش في زمن كما لو أنه سنوات تلت الحرب مباشرة. (اقرأ قصيدة «ما أبحث عنه» من ديوان «يوشك أن يحدث» وقصيدة «اتجاه الحيرة» من ديوان «ما أجمل أخطائي»).

هناك نوع من الفنائية في مجموعة «ما أجمل أخطائي». كل شيء نخافه هو داخلنا. حملناه معنا: «الفزع في جلدك/ الفزع في رئتيك/ حملته فيك...».

هنا تعود إمكانية البقاء والكلام إلى درجة الصفر. نحن كمتحدثين مهددون بالخرس، سنكتم كلماتنا، سنعجز عن القول. وذات يوم سيحدث الانفجار الكبير، حسب تعبير علماء الأرض، وسيتحدث (سيصرخ) الشاعر، فتعود أصغر كلماته إلى الصوت والفعل.

* * *

أحيانًا يكون لانعدام الكلام أهمية تساوي الكلام. في الأولى نحن في جزيرة من الهدوء، وفي الثانية في أرخبيل متكلم مليء بالصوتيات والكلام. من يستحق وَهْبَه هذه الطاقة؟ الذات التي هي في حاجة دومًا إلى البطء والسرعة.

نحن لا نرى ما نراه: «حتى طرق نافذته/ هدهد بمنقاره/ وطار قبل أن يراه».

أليغوريا، بما هي نظام من العلاقات بين عالمين، ومفارقة سامع الصوت من دون رؤية من يُحدثه، رغم أننا حاضرون بكل حواسنا ويقظتنا؛ إنها إحالة إجبارية على كائن يحمل الأخبار.

الشاعر أحمد الملا، هو صانع كل هذا.

شاعرٌ وكاتبٌ مغربي

يريد لكلّ شيءٍ أن يتباطأ لبرهة

أكرم القطريب شاعر سوري

لا يمرّ نصّ أقرؤه للشاعر أحمد الملا إلّا يؤكّد لي أنّه ليس من الصعوبة تقدير مكانة دقته الشديدة في صياغة قصائده، فأنصتُ هادئًا لتلك الحداءات الطويلة التي ميزت أسلوب كتابته البطيئة، المفردة، والآتية من عزلة أكيدة. هذا الشعر يركن في تلك السهوب ويعيث فيها متواليات ومناجاة لا تنتهي لجمال غائب مذهل لا يراه، حتى في غنائيته الشريدة، التي لها صلة حثيثة بالمكان، تراه يذوي بعيدًا منه.

سأقول: إنّني لستُ في وارد تقديم حكم نهائي لهذه القصيدة، التي تذوب وتتلاشى فيها أصوات عديدة وتنجرّ في ثناياها مشاهد مكسرة تتناثر في صحراء المجاز: أرض متحللة، يباب، مدن ووجوه تذهب في العدم، إشاراتها التاريخية وظلال أشخاصها غير المرئيين. غموض ومناداة وخفقان القلب، تعاويذ اختفاء العالم، إلى تلك الرافعات الضخمة، تبنى مدينة ليست موجودة إلا في الحلم. صوت العابر الذي يلحق بالنهايات. تلتفتُ مفتونًا لثراء اللغة والسرد المقتضب الذي لا يبهت، إنما يتركك تنتبه إلى ما ينهار خلف الكادر، إلى أهوال العرافين. من الصعب تجاوز تلك السطور القليلة من دون أن نلمح المؤثرات الثقافية والبصرية وبعض القطع قصيرة النَّفَس، الآتية من صوت بشري يتعذب وينتشي فقط من مجرّد كلمات يريد أن يكتبها.



مرة واحدة بما يكفي وكأنه يريد لكل شيء أن يتباطأ لبرهة، فكيف نفسّر هذه القصائد بأن نركن إلى تفسيرات السرد التي لا تستطيع أن تقف في وجه هذه الحماسة، وهي تمتلك أصل حزن كل هذا الشعر، وما يمكن أن يفعله وحده، أن يعلمنا ضرورة اكتشاف ما وراء هذه النداءات، بينما يرمّم جسر الاختلافات بيننا، ويردّ الجميل للخيال.

تمارين ومسودات تجمع كل هذه الدواوين التي كتبها في قصيدة واحدة، مقطّعة ومبوبة إلى عناوين، يربطها خيط واحدٌ واهٍ وروابط رمزية، ليست مجرد نثر أو مثالًا للتعايش الرومانسي، إنما كتابة قد تنقذ حياة شخص ما، فاللغة، والأصوات، والمكان... كلّها ثيمات تشرح قوة الشعر الغامضة الذي من دون شك، وبكثير من الشجاعة، بقي يحب الظل.

إنها لغة أحمد الملا، ابن الجزيرة العربية، لغة منفى وفَقْد، غير مرجحة إلا لشاعر مثله.

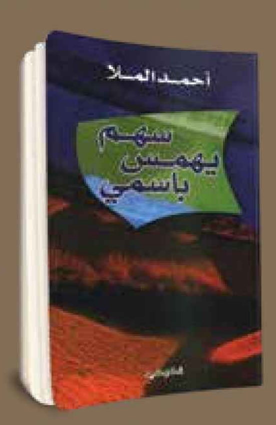
الإتيان بعالمٍ والانقلاب عليه بآخر

بهاء إيعالي

من غير الممكن حصر تجربة أحمد الملا في مسارٍ شعريّ واحدٍ، فالشاعر السعوديّ ابن الأحساء يحاول أن يتعامل مع الكتابة على أنّها أشبه بالتمارين والرياضات الروحيّة للتأمل، فيلج في ماهيّة الأشياء، كلّ الأشياء التي لا يتورع عن الاغتراب منها، ليصل إلى نتاجٍ شعريّ واسعٍ لا يعيد إنتاج ما سلف، ويروي ما ألمّ به من عطشٍ لترك علامةٍ فارقةٍ حادةٍ في الشعر.

هذا النتاج لطالما أدهش الشاعر القارئ بجديده لا بتجدّده، ففي العودة إلى مجموعته «سهم يهمس باسمي» نجد أن النص ينسحبُ نحو لغةٍ هادئةٍ خفيفةٍ تكرّ كسواقٍ صغيرةٍ في عوالمَ صوفيّةٍ روحانية، صوفيّة تسحب الشاعر معها بحضوره وأشيائه الماديّة الحسيّة لتروحنها وتقيم لها كياناتها الرمزية المتحدّثة بأصواتٍ خفيضةٍ هامسةٍ تبتعد موسيقاها من الحضور الخارجي، وإن أرادت الخروج فخروجها صامتٌ هامسٌ وخفيف، تمامًا حين يقول: «لن يطلع صبح من خزانتك/ لا بئر تنبع في جدار/ ليست عناقيد تتدلى من السقف/ أو شجرًا هائمًا في الزجاج».

هذه اللغة الهادئة لا تلبث إلا أن تنقلب على نفسها، لتشفّ عن قسوةٍ حادّةٍ في مجموعته «تمارين الوحش»، فتجد الشاعر يفرج عن ضراوة الكائن المتواري فيه ويندفع الأخير لتخريب العالم الخرب أصلًا، ولربّما جاء هذا الإفراج بعد أن عجز عن لجمه وترويضه ليتماثل ووحشه ويتقمّص دوره، فنجده يقرّ بالتناقضات فيه ولا يحاول أن



يخفيها: «شككت طويلًا في براعة النوم/ شككت في الليل/ أنهر الحلم بيدين عاريتين/ فزعي ملطخٌ بدمٍ لزجٍ وحار...».

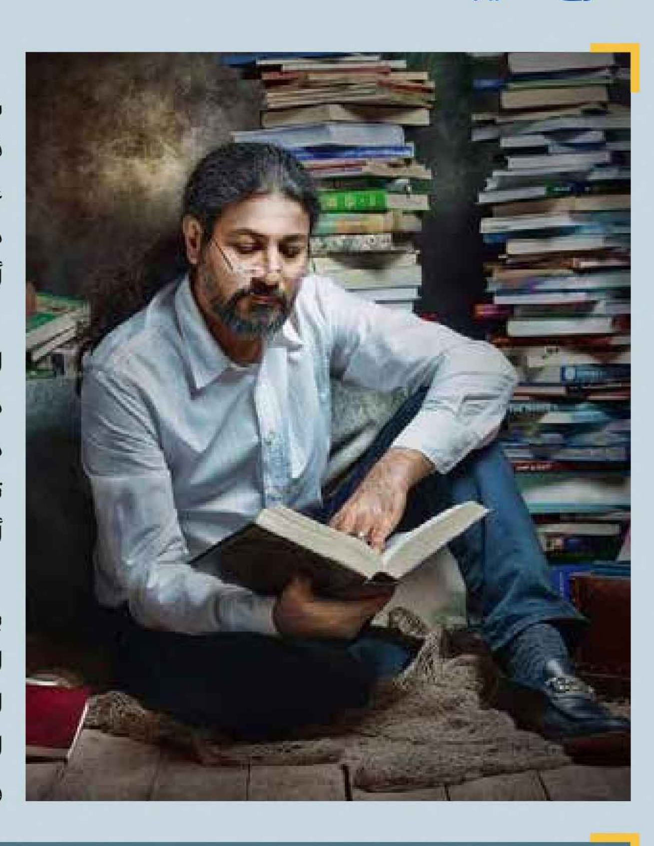
ولعلّ الغاية المضمرة من هذا التخريب هي تكوين وجودٍ جديد من دون حطام القديم، فالوحش ومهما استشرست ضراوته ففيه تلك الطفولة الصادقة التي تعطيه جانبه الإنساني، هنا يأتي دور الأنثى كمروّض فعليّ لجنوح الوحش المتطرّف وضراوته، فيبدو وكأنّه قد عاد طفلًا جراء حضورها: «كم أحب التفاصيل وأشمّها/ أتحسس بحنان الواله/ لن يدعك تحطّين قطعةً قبل أن يمسح مكانها بملطّف...».

هذا الانقلاب الحاد في عوالم أحمد الملا، ليس إلا رغبة دائمة منه بعدم ارتداء ألبسته نفسها، وكأنّه لا يرغب في الإبقاء على الفِلْم البطيء لحياته المستعملة، بل يحاول أن يجعل من حياته تجددًا دائمًا بأفلامٍ متفاوتة السرعة.

شاعر لبناني

أثر العين

طارق الطيّب



لقائي الأول بالشاعر أحمد الملا كان قبل شهور في مهرجان «ميديين» العالمي للشعر في كولومبيا، الذي يُعدّ أكبر مهرجان شعري عالمي في أميركا الجنوبية، ضم في تلك النسخة ما يزيد على مئتي شاعرة وشاعر من العديد من أنحاء العالم.

رغم أنه كان لقائي الأول وجهًا لوجه بالشاعر ابن الأحساء في شرق السعودية، فإنني شرعتُ من فوري أفتّش في ذاكرة الأزمان، التي سبقت مولِديْنا، أينَ التقينا من قبل؟ فالعين لم تعد تستغرب العين التي لاقت، بل أحسّت بأن تاريخًا أزليًّا أقدم بكثير من هذا اللقاء الفاتن قد سبق.

ولأحمد الملا حضور لافت بين الناس، بطبيعته البسيطة الأصيلة الموروثة وابتسامته الآسرة التي تجذب الجميع إليه. في لقاءاته العديدة ضمن هذا المهرجان بالجماهير العريضة المتعطشة للشعر، أبدع الملا بقصائد عميقة وبصوت عربي خلاب، مزج فيه قصائده مع

صحراء شاسعة في كفّه

عاشور الطويبي

«ليتنا استطعنا/ تأويلَ أحجارِنا/ ولم يكن الرحى تفسيرَنا الوحيد./ ليتنا أطعنا/ نفرةَ الجسد وصراحتَهُ الجارحة»؛ أحمد الملا.

* * *

«شاعرٌ يتلو واقفًا/ قصائدَه في مقبرة، كلَّ صباح./ يهمسُ أحيانًا في الرمل/ وعلى كل حجرٍ، يغنّي/ ويرقّقُ القول./ يتخيّلُ أشجارًا/ ولا يكرّرُ لونَ وردة»؛ أحمد الملا.

* * *

«صحراءُ شاسعةٌ في كفِّه»؛ أحمد الملا.

* * *

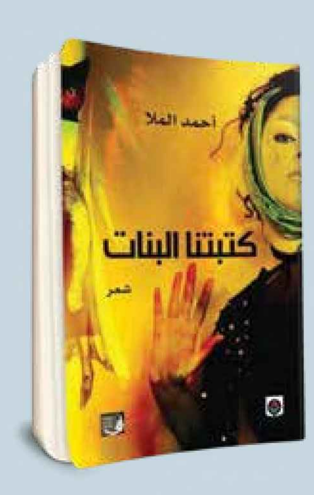
كيف لشاعرٍ يحمل الصحراء في كفّه، أنْ يأخذ قفزته العظيمة بين حجر وبحر؟ كيف له وهو يغرس جسده بين جبل ووادٍ غير ذي زرع، أنْ يشهد طيران شهقته في فضاء الكون؟ كيف له وهو المسافر أبدًا في القرب والبعد، في السابح والطائر من لذائذ الحياة ومراراتها، أنْ يُبعد بين أوتار اللحن الخالد الملقى في مفازة الروح؟ كيف له، وهو الذي نسج من موج الكلام رداء القلق، أن يسكن في باطن كفّ

عازف موسيقيّ محترِف، مما أضاف بهجة إضافية لجمهور متفاعِل مرحِّب هامَ به، فصار نجمَ الافتتاح والختام.

في كولومبيا أهداني الملا ديوانه «كتبتنا البنات»، هذا الديوان البديع الذي قرأته في كولومبيا مرةً، وأعدت قراءته في فيينا مرةً أخرى. ديوان تبرز فيه -من وجهة نظري- تجربة الوجدان وحس الطبيعة بصفاء، مقارنة بديوان «تمارين الوحش» الذي تتجلى فيه تجربة الوجدان والوجود الحسي بجلاء أيضًا؛ ففي «كتبتنا البنات»، تبرز جدلية الحياة والموت عبر سؤال الحنين في قاموس ثريّ لشاعر منشغل بالطبيعة: بالبحر، والتلال، والشجر، والورد، والجبال، والغابات، والطين، والجليد، والصخر، والملح، والشمس، والليل، والظل، والجنة، والنار، والغيم، والسناجب، والغربان، والطير، والفخاخ، والعاج والريش.

شاعر منشغل بالمرأة القريبة التي يعرفها في: زعفران الأم، وكهرمان الجدة، وسند الأخت، وأحلام البنات. متأملًا الندوب والتعاويذ والابتهالات والأضرحة، مدركًا أسرار الغزاة والرعاة، صاعدًا للأعالي وهابطًا أيضًا للأعالي حين يحدثك عن القهوة أو عن كتاب في مكتبة.

يقول الملا في قصيدته «وقصصت رؤياك» في ديوان «كتبتنا البنات»: «أما بعد/ فأكلتنا الحروب حربًا حربًا/ لا سجّيناكَ بثوبك/ ولا نفضنا التراب عن جبينك/ (...) امرأة آوتك من التيه/ اصطفتك من بين الطارقين وأغلقت الباب./



امرأة نسجت لك الليل/ أشعلته وقرّبت الكتابَ بين يديك/ امرأة وضّأتك بالضوء/ امرأة وضعت لك ووضعت عليك./ في غيابك تغيبُ ولا نرى نارها إلا في أول البشرى».

يكتب أحمد الملا عن ثمرات ناضجة بأسلوب رزين متأمل وهذه مزيته التي تلازمه.

* * *

في الديوان الثاني الذي قرأته لأحمد الملا «تمارين الوحش» تعلو تجربة الوجدان والوجود الحسي، وتنقلنا لسؤال الحياة ببصيرة المتأمل والعازف في آنٍ؛ المتأمل في التجربة الشعرية والمبتعد من القصيدة الشعرية الكلاسيكية والمتمسك بقيمة التراث من دون قيد أو سَجْن، فهو عازف لأنه شاعر لا يهدر وقته في الدفاع عن قصيدته النثرية بحروب خارجها، وإنما يكتبها بخير وسيلة للدفاع عنها.

يقول في قصيدته «فِلمٌ بطيءٌ لحياةٍ مستعملة» في ديوان «تمارين الوحش» ملخّصًا عينه الفنانة الثاقبة التي ترى مدى الأفق: «(...)/ لا أشتهي صورةً ذابلةً/ لحياةٍ اهترأتْ/ من شدّةِ الاستعمال».

ويقول في نص «هيوستن: شهواتٌ مُصَفّدة»: «(...)/ كنتُ الكأسَ،/ ملآنةً برَهافةِ السُّكْرِ/ وانكسرتُ./ زُجاجتي زَلّتْ من فوقِ رفٍّ مُهْمَل،/ سَليلةَ صحراءٍ مُتْرَعَةٍ بنَواعِمِ الرِّمال./ (...)/ كُنتُ البدويَّ/ في الصَّمّان،/ والذِّئبَ الجريحَ في الرُّبعِ الخالي،/ بيني وبين النجوم، نَسَبٌ ورِفقةُ حُدَاء».

أحمد الملا شاعر واسع الرؤية عميق البصيرة، ولا غرابة في الأمر فالرؤية البصرية منحة وهبة امتلكها منذ مولده ويسعدنا بنقلها لنا شعرًا.

شاعرٌ وروائي سودانيّ

اليقين؟ كيف له، وهو الذي سرق نار اللحظة، أنْ يخبئ نضارة القصيدة في عين الصقر؟ كيف له، وهو الراكض في مضمار الفتوّة، أنْ يمنح التيه أسماءه الجديدة؟

الخطوات التي ليست له، لدبيب الأرض. الخطوات التي له، لا يراها غيره، وهو الهارب أبدًا منها! «هب لي سبيبة خيل أقبض بها على الزلزلة العظيمة» يقول وهو يلوّح بيده إلى كائن يحرث حقل ورد.

أحمد الملا، وشعراء من جيله وجيل بعده، جوابون في أرض الشعر وسمائه، زادهم مخيلة لا تتعب وأيدٍ لا تتوقّف عن الحفر في ملكوت هذه التي نسميها: القصيدة/ الروح!

طوبى له ولهم.

شاعرٌ ومترجمٌ ليبي



محمد الرميحي
كاتب كويتي

العلم والزمن.. اتساق أم تعارض؟

كان السؤال الأكثر رواجًا في الأشهر الأخيرة من عام ٢٠٢٠م ومطلع عام ٢٠٢١م في وسائل الإعلام، وفي المنتديات، وبين الأشخاص هو الآتي: كيف يمكن أن نثق بلقاح ضد كوفيد ١٩ هذا الوباء الذي اجتاح العالم وعطّل الاقتصاد وتصاعدت فيه الوفيات، وقد جهز كثير من هذا اللقاح في غضون أشهر منذ اكتشاف الوباء؟ في الوقت الذي تأخذ فيه اللقاحات سنوات طوالًا حتى تثبت فاعليتها؟

لكثيرين كان هذا السؤال ملحًّا ونابعًا من خوف وقلق على فاعلية اللقاح والخشية من سرعة تصنيعه وتطعيم الجمهور به، زاد من ذلك القلق هجمة من الأخبار المضادة من بعض من يدعي التخصص ومن غيرهم، بأن هذا اللقاح أو بعضه، على الأقل، سوف يغير تركيبة الجسم البشري، بل ذهب بعضهم إلى عمق نظرية المؤامرة المحاطة بالشك، بالقول: إن اللقاح صنع من أجل التخلص من طائفة من البشر، في حالنا هم (العرب المسلمون)، وعلى الرغم من ظهور عدد من المختصين العرب والأجانب لنفي تلك الآراء، وأنها لا تعدو أن تكون أخبارًا كاذبةً، إلا أن الشك استمر ليس لدى العامة، لكن حتى لدى بعض المتعلمين.

الإجابة الصحيحة عن ذلك السؤال المركزي لم يتطرق إليها كثيرون ممن نشروا رأيهم أو تحدثوا في هذا الملف الحرج، وهي كيف يمكن تفسير (الزمن القصير) الذي أخذه تصنيع اللقاح حتى يوزع للناس! نظرية المؤامرة في الشأن الإنساني العام ليست قاصرة على ثقافة بعينها، فهي تظهر في ثقافات مختلفة وفي مجتمعات متقدمة ونامية وتحت النامية، مجتمعات فيها تقدم علمي وأخرى ينقصها ذلك، مجتمعات بدائية وأخرى درجت في التقدم، إنه شعور إنساني يخضع لمعادلة «كلما اتسعت المعرفة ضاقت الخرافة» و«كلما ضاقت المعرفة اتسعت الخرافة»، يجاريها عدم ثقة في السلطات العامة ويغذيها بعض السياسيين المستفيدين منها وتنشر في أجواء الجهل.

التقدم العلمي الهائل

سبب السرعة في الحصول على لقاح ضد الوباء المدمر هو سبب عقلاني وبسيط، وفي الأساس، بجوار عوامل أخرى، يرجع إلى تقدم العلم الهائل في عصرنا، وطبعًا العوامل المساعدة التي دفعت بالتسريع هي تعطل الاقتصاد العالمي، والخوف الاجتماعي والعزلة، وأيضًا ضخ مبالغ خرافية من المال من أجل التسريع في البحث العلمي عن لقاح وتكثيف الجهود العلمية من خلال مؤسسات وعقول وازنة، ولكن الأساس هو سرعة التقدم العلمي؛ لذلك وجدنا أن اللقاحات تقريبًا ظهرت في وقت متقارب لا يزيد على عام!

التقدم العلمي هو تدريجي ولعلنا نذكر هنا المقولة المشهورة المنسوبة للعالِم إسحاق نيوتن، التي يقول فيها: «إذا كانت رؤيتي أبعد من الآخرين، فذلك لأني أقف على أكتاف عدد كبير من العمالقة»، والنص يشرح نفسه. ففي تاريخ العلم الحديث لا يأتي أي شيء من فراغ، بل هناك جهود تبذل وتراكم في كتاب المعرفة الإنسانية، ومن ثم

تنضج تلك المعرفة عندما تصل إلى نقطة هي التحول من الكمي إلى كيفي. فالتقنية التي استخدمت في اللقاحات إما هي قديمة (كلاسيكية) كما يقال استخدمت في لقاحات سابقة أخرى مثل اللقاح الصيني أو الروسي، أو هي تقنية جربت لمعالجة أمراض أخرى أو كانت مصممة لعلاج أمراض أخرى كمرض السرطان.

هذا لا يعني أن تقدم العلم سهل وميسور، لو قرأنا تاريخ أحد العلوم الحديثة التي أثر اكتشافها في العالم ولا يزال وهي المُعرَّفة بـ«انشطار الذرة» وهي عملية «انقسام نواة ذرة ثقيلة إلى قسمين أو أكثر، وبهذا يتحول عنصر معين إلى عنصر آخر، وينتج من عملية الانشطار طاقة» التي هي اليوم تستخدم في الطب وإنتاج الكهرباء والعلاج وغير ذلك من عشرات الاستخدامات، لَعَرَفْنا أن ألبرت آينشتاين المعروف أنه مكتشف «الانشطار الذري» كانت قد سبقته محاولات من عدد من العلماء، ومن ثم وصل إلى نتيجة سبقته تجارب علماء آخرون مهّدوا الأرضية، هو بنى عليها، ولو قيل لطالب في امتحان الثانوية عام ١٩٢٠م مثلًا: هل تنشطر الذرة؟ وقال: نعم في إجابته لسقط في الامتحان! لم تقف أبحاث الذرة هناك في ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي كما اكتشفها آينشتاين، بل زاد عليها وطوَّرها عدد من العلماء من بعده، وهناك هامش من التطوير لا شك قادم في هذا الملف الخطير، كما هو قادم في ملفات العلم المختلفة.

الإنسان يسابق نفسه

لم يكن أحد في ثلاثينيات القرن الماضي يعتقد أن الطائرة سوف تطير بسرعة أكبر من الطائرات المروحية المعروفة وقت ذاك، ولم يكن أحد يرى أن هناك جهازًا يمكن أن يكشف طائرة قادمة من بعد، لكن بعد سنوات أصبحت الطائرة تطير بسرعة الصوت، وأصبح الرادار يكتشف الطائرة بمجرد أن تحلّق من مطارها، بل أصبح اليوم هناك طائرات لا يكتشفها الرادار التقليديّ، وسباق يجري في العالم اليوم بين طائرة لا تُكتشَف، ورادار يُكشِّف!

قبل سنوات قليلة كان الشخص الذي يريد أن يصور صورة ما، عليه أن يحمل جهاز تصوير، وإن أراد أن يستمع إلى الإذاعة في الوقت نفسه عليه أن يحمل مذياعًا (كبر أو صغر)، أو إن أراد أن يكلم آخرين كان عليه أن يستعمل تليفونًا مرتبطًا بخط أرضي، اليوم ليس له حاجة إلى كل هذه الأجهزة، ففي جهاز واحد صغير جدًّا، تستطيع أن تصور وتستمع إلى أي إذاعة في العالم، وفي الوقت نفسه تتصل بمن تريد في العالم أجمع، وربما ليس بعيدًا في الزمن أن يستطيع هذا الجهاز نفسه أن يكشف عن حالتك الصحية (سرعة نبضك ونسبة السكر في دمك) وينبه طبيبك في الحال، الذي يرسل لك الدواء بطائرة صغيرة تحمله حتى أمام البيت، وينبهك الجهاز إلى وصولها؛ كي تستلم شحنة الدواء. حتى مذيعك المفضل أو مذيعتك المفضلة سوف يُستبدَل بهما جهاز (روبوت) يقرأ لك الأخبار ويناقش المختصين، وإن لم يعجبك (بدّلته أو بدّلتها) فقط بضغطة زر، بل تستطيع أن تبدل ألوان ملابسها أو ملابسه، بل تشارك في الأسئلة المطروحة.

> **لا يستطيع متابع أن يجزم بأن تقدم العلم هو بالضرورة متصاعد ويراكم الإيجابيات، فهو كأي عمل بشري آخر يعمل في آلية صعود وهبوط**

الزمن يفرض التقدم العلمي، والأخير يقفز قفزات هائلة إلى الأمام، فقد دخل جهاز (الفاكس) قبل ربع قرن أو يزيد في حياتنا، وأصبح كل مكتب لا بد أن يكون مجهزًا بذلك الجهاز السحري، الذي يرسل ورقة من (لندن) مثلًا لتصل في ثوانٍ إلى (المنامة)، هذا الجهاز السحري لم يعد مفيدًا أو لازمًا اليوم، لقد انتهى أو كاد بوصول (البريد الإلكتروني) الذي أرسل من خلاله مثلًا هذا النص وفي لحظات يكون ماثلًا أمام هيئة تحرير الفيصل، بل إن النص نفسه (في بعض اللغات) يصحح نفسه من الأخطاء المطبعية واللغوية وسوف تكون هذه الخدمة متوافرة في اللغة العربية قريبًا، بل إن الجهاز الذي أعمل عليه كان مثله قبل سنوات تبقى بطاريته صالحة لبضع ساعات من دون اتصال كهربائي، أما جهازي الحديث فإن بطاريته تبقى عاملة ومنتجة لمدة ١٤ ساعة متواصلة قبل أن تطلب إعادة شحنها.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com





فيصل درّاج
ناقد فلسطيني

عز الدين المناصرة:
لا يحسن الانصياع وقصيدته خضراء

كان للشاعر، في صبانا، هالة توطّدها الصحف، وللصحف هالتها أيضًا، تتسع إن كانت قاهرية صادرة عن «وادي النيل». وهالة الشاعر عندنا، نحن الشباب آنذاك، تزداد إن كان فلسطينيًّا ينظم «مآسينا» شعرًا، ورائدًا لا يكذب أهله. وكان عز الدين المناصرة شاعرًا «منّا» اعترف به المصريون، يضيف جديدًا إلى غضب «أبي سلمى» وتأملات إبراهيم طوقان، الذي رحل شابًّا، وعَدَّه محمود درويش الأفضل بين شعراء فلسطين قبل النكبة. كبرت هالة عز

الدين حين عرفنا، ونحن في بداية الدراسة الجامعية، أنه كتب شعرًا ولم يكمل الخامسة عشرة من عمره، نشره عام ١٩٦١م وهو الذي وُلد عام ١٩٤٦م.

التقيته، للمرة الأولى، في بيروت الحرب الأهلية، ربيع ١٩٧٥م، حيث رعب القذائف والرصاصات الطائشة وتقاتل طرفين، يشرف عليهما ثالث يزوّدهما بالسلاح ويمعن في القهقهة. كنتُ أتهيّبُ لقاءَ الشعراء ولا أشعر بمسرّة، «مبدعين» من نوع خاص أراهم، تلازمهم غرابة تثير الفضول ولا تعثر على جواب. والشعر، عربيًّا، كما قيل، جاء من «وادي عبقر» والشعراء عباقرة، لم يقنعني السبب ولا النتيجة.

توقّعت أن أرى في عز الدين، أو «عزّ»، كما كنا ندعوه في بيروت، «العبقري المنتظر» وأن تلحق بي الندامة وتوقعت، أكثر، أن ألتقي الشاب الشهير مع «سيارة» وآثار نعمة. غير أن «عز» كذّب ظني، بل سحقه سحقًا، فهو الضاحك البسيط المتذمّر لسبب والناظر، أبدًا، إلى الانعتاق لسبب أيضًا، الشاعر الموفور الألفة، كأنه ليس من الشعراء، تلازمه السخرية ملازمة السوار للمعصم والشفتين للأسنان. سخرية لا تَـرَف فيها ضاقت بعمل «إعلامي»، يملؤه الفراغ، وبعاملين ضاقوا به، وهو الذي لا يحسن الانصياع ولا يطيق القامات المتناظرة.

كان إذا ذكر موقع عمله يقول: «أبو شاكر من فوق» قرب الجامعة العربية، ويكمل سخريته ليقول «أبو شاكر من تحت»، إن أردتَ، ولم يكن يرتاح إلى الموقعَين، ويتشوّق إلى عمل مفيد يربطه بمدينة «الخليل». كان فيه صورة المثقف المغترب، الذي أبعدته «الإدارة الرخوة» عمّا أراده وحرصت إرادته أن يظل متكاملًا. أو صورة الصبي الذي سرّح نظره في فضاء البحر الميت، الذي أطلت عليه في زمن غنائي قريته «بني نعيم»، وضاق بجدران «المكتب» وشخصياته الأكثر ضيقًا. لعله سخر في قصيدته القصيرة «مكتب» من مسؤولين توهّموا اتساع النظر.

كان يبدو لي، وهو يشير إلى نكبة متقادمة و«هزيمة قادمة»، شاعرًا جوّالًا هربت منه قصيدة لم يكملها، فلاحًا أسمر اللون ينتظر المطر، أو حالمًا متدفق الكلام أضاع مدينته الأولى. قال لي في اللقاء الأول: أعمل في «صحيفة الثورة»، ونطق بكلمة «أعمل» متعاجبًا، وأعاد نطقها بحروف متقطعة الأوصال. أكمل: لن تراني فيها طويلًا، فالعملة الرديئة تقهَر العملة الجيدة، وإدارة الرداءة تضيق

> **كنت أقرؤه شاعرًا متميزًا متعدد الطبقات مجدّدًا في الأسلوب واللغة والمنظور، وحداثيًّا قبل أن تشغله قضايا الحداثة الشعرية، ومؤسسًا لمشروع شعري فلسطيني، بلا ضفاف، لم يأتِ غيره به**

بأنصار الحقيقة. ألجأته الرداءة، بعد حين، إلى السفر إلى بلغاريا حيث حصل على درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة صوفيا عام ١٩٨١م. لاحقته الرداءة، أثناء دراسته؛ ذلك أن «الوطنية المتعالمة» كثيرة الأبناء.

«أرجو ألّا يكون الوقت متأخرًا»، يقول هذا وهو يزورني بلا ميعاد، في بيتي القائم في كورنيش المزرعة، في بيروت الغربية. يأتي بوجه ضاحك وفي فمه سيجارة ويسارع إلى القول: المطلوب، كما أعتقد، الحفاظ على نظافة البيت. يمسح الغبار، ويقرّب منه «مطفأة سجائر»، ويكمل تدخين سيجارته ويطفئها في الموقع الخطأ مردّدًا: الاعوجاج لا شفاء له. لكن لاعوجاجي أسبابه، كما تعلم يا صاح!! أردّ عليه: أنا أتعامل مع الصحافة، ولست عاملًا في صحيفة ثورية... وأطلب منه قراءة قصيدة، مقابل اعوجاجه الذي لا يستقيم.

الخليلي الأصيل

أطلب منه قراءة قصيدته: «يا عنب الخليل»، التي كتبها في القاهرة -١٩٦٦م- كان في الطلب ترحيب به، وهو الخليلي الأصيل، الذي أشهر عنبًا لا يحتاج إلى من يُشهره. لكل مكان مقدّس ثمر يحيل إليه، أو له رمز واضح الملامح. كان في نهاية القصيدة بيتان حفظتهما، مع غيري، منذ زمن: «خليلي أنتَ يا عنب الخليلي الحرّ لا تثمر. وإن أثمرتَ كن سُمًّا على الأعداء، لا تثمر». كان «عز» إذا قرأ مقطعه الرابع في القصيدة: «ومَرْمَرَنا الزمان المرّ يا حبي، يعزّ عليّ أن ألقاك... مسبيّة»، يقول: اعذرني ففي لساني عوَج، ويقول: «ومرمرنا الزمان المرّ يا مرمر» مستعيضًا عن الراء بالغين، يطلق ضحكة عامرة، وينهبها بعينين حائرتين، كما لو كانت فلسطينيّته «المُرّة» تأبى عليه استذكارًا ترافقه قهقهة.

«إننا نعيش كفلسطينيين بالذاكرة ومعها، إن سقطت تساقطنا معًا». هكذا قال لي، ذات زيارة مفاجئة، في «دارة الفنون» في عمّان. لم أكن رأيته منذ عقدين، ربما، وإن كان حاضر الصورة في كلام أصدقاء من دمشق، وجمل كريم مروّة، اللبناني الذي أعطى كتاب «المثقفون الفلسطينيون وقضية الحريّة»، وملاحظات الراحل الكبير الدكتور إحسان عباس، عن «اجتهاد عز الدين في موضوع الحداثة» الجدير بأكثر من حوار، وفي حديث الروائي الجزائري الراحل الطاهر وطّار. ذلك أن المناصرة عمل طويلًا في الجزائر، ولقي الترحيب والتكريم،... وكان حاضرًا في ذاكرتي بجهده الثقافي الموزّع على الشعر والنقد التشكيلي والسينمائي، وعلى موقف وطني لا يفصله عن شعره، ولا ينفصل شعره عنه. كما لو أن عينيه تشيخان، وقلبه الفلسطيني عصيّ على الراحة والشيخوخة.

كانت ثقافته تفيض على طريقة كلامه، وكثيرًا أفادني في كلامه الثقافي العفوي، الأقرب إلى الارتجال، في أكثر من لقاء. حدّثني عن صلاح عبدالصبور ومحمد عفيفي مطر وتيسير سبول، فإن رجعت به الذاكرة، فلسطينيًّا، إلى الوراء، مرّ على ذكر مطلق عبدالخالق، شاعر حداثي فلسطيني من الروّاد، ونوح إبراهيم الشاعر الشعبي الذي أنشد ثورة ١٩٣٦،...

قلت له مرة: تحتفي ذاكرتك بالشعراء قبل غيرهم، أجاب: الشعر حرية أفقها مدينة فاضلة. تذكّرت حينها، عبدالقادر الحسيني ينشد الشعر، عائدًا من دمشق يوم الإثنين -نيسان ١٩٤٨م- ليستشهد مدافعًا عن القدس يوم الأربعاء، وسألت: ما الذي كان ينشده مقاتل ذاهب إلى استشهاده يا «عز» أجاب: كان يقارن بين الموت الكريم و«ضيافة الجبناء». استعاد سريعًا صورة الأديب الأردني تيسير سبول، صديقه اليومي لسنوات أربع، أطلق رصاصةً على رأسه في خريف ١٩٧٣م. كان حديثه، وهو يرسم صورة صديقه، مزيجًا من الغضب والأسى، كما لو كان واقفًا على أطلال قريته «بني نعيم»، يتطلع إلى ما وراء البحر الميت ويتعلّم الحوار مع الريح.

صورة المثقف المغترب

قرأت فيه، مرة، صورة المثقف المغترب، يعايش الناس ويحتفظ بأسراره مصاحبًا جملة واضحة غامضة: لن يفهمني إلا الزيتون. كان زيتونه مجاز الوطن الذي أكمله غسان كنفاني بعنوان قصصي: «أرض البرتقال الحزين». رأيت في عز الدين، بعد حين، صورة تداخل صورته الأولى: المثقف


نوح إبراهيم

النقدي المتعدد. ينقد ما تآلف عليه المثقفون الفلسطينيون بنظر آخر، تباطنه عين القلب، ويوحّد بين النظر السياسي والزيتون «الكنعاني» القديم المدثّر بالأسرار.

سألني مرة، وهو يمسك بمطفأة السجائر «ويبدّد رماد سيجارته في الفضاء: ما الذي يقصده صديقك الماركسي مهدي عامل بعنوان كتابه: نمط الإنتاج الكولونيالي؟ قلت: أظن المقصود أن الاستعمار الذي هندس بنية المجتمعات العربية رحل بحضوره المباشر وترك «البنية» تنوب عنه. هذا ما دعاه مهدي عامل: نمط الإنتاج الكولونيالي. هزّ رأسه موافقًا، وقال: لكأنه ينفذ من الظاهر إلى الجوهر، ولا يرى إلا حقًّا. قلت لماذا لا تسأله وهو الأليف «المتناثر» في أكثر من مكان؟ إن لغته صعبة وموجّهة إلى «الفلاسفة» أمثالك، أجاب، وأنا أقرأ الدكتور حسين مروّة بسهولة. وهو فيلسوف أوضح قوله بمعارف تاريخية. كان «أبو نزار»، أي الأستاذ مروّة، وهو لا يعرف الفرنسية، أخبرني أن المستشرق الفرنسي الشهير جاك بيرك أثنى على «عز» في كتاب صدر له حديثًا: «الألسن العربية اليوم». فاجأت عز الدين بالخبر، تضاحك وردّ ساخرًا: «الحمد لله الذي جعل مستشرقًا فرنسيًّا شهيرًا يعترف بفلسطيني يعمل في «أبو شاكر من تحت»، ولا يحظى باعتراف مكتب إعلامي ضيّق توهَّمَ ذاته دولة.

كيف أحوالك يا عز الدين؟ سألته في لقاء أخير جاء مصادفة في عمّان، أجاب: أعمل في جامعة اختارتني ولم أخترها، وأكتب شعرًا يوقظني من النوم، وأعيش مع عائلتي مرتاحًا، يشاكسني البعض، بلا سبب، وأنقد بعضًا لسبب، وأشتاق إلى مرابع الطفولة والصبا، القائمة وراء الأفق، تزورني حين تريد، ولا أزورها حين أريد، وأمسح عن الذاكرة حكايات الآخرين الصغيرة.



محمود درويش

كنا معًا قطعنا شوطًا طويلًا في مضيق الكهولة، تساقط ما تساقط دون أن ننتبه وانطفأ ما أطفأه الزمن، وتداعى ما أرهقته الأيام. بقي عز الدين في ذاكرة القلب كما كان، يصل ساخرًا متدافع الكلام ويمضي هادئًا، يردّد أغنية قروية في زقاق بيروتي معتم. بعد حين أرسل لي، مشكورًا، أعماله الشعرية الكاملة، وهي عدة مجلّدات، ضاعفت ما عندي من دواوينه. كنت أقرؤه شاعرًا متميزًا متعدد الطبقات مجدّدًا في الأسلوب واللغة والمنظور، وحداثيًّا قبل أن تشغله قضايا الحداثة الشعرية، ومؤسسًا لمشروع شعري فلسطيني، بلا ضفاف، لم يأتِ غيره به.

ظاهرة شعرية فلسطينية كبيرة

سألني محمود درويش في ساعة بوح: ماذا ستكتب لنا في العدد القادم من «الكرمل»؟ قلت أتابع الكتابة: «في الذاكرة الوطنية الفلسطينية». قال: كتبت آخر مرة عن معين بسيسو، فلماذا لا تكتب عن عز الدين المناصرة؟ قلت: إنه من الأحياء أطال الله عمره، قال: أعرف، لكنني أعتقد أن فلسطين أعطت شاعرين كبيرين، رحل طوقان مبكرًا، وبقي عز الدين، وهو ظاهرة شعرية فلسطينية كبيرة. إنه أهم ما عندنا اليوم. ورمى بجملة سريعة: «كنت أتمنى أن يكون واعيًا، أكثر، لمشروعه الشعري» سألت نفسي، بلا حيرة، أين يضع محمود نفسه في هذا الترتيب؟ وعثرت على إجابة غامضة.

ولعل عفوية المناصرة المتسائلة المحايثة له هي التي وضعته خارج مصطلح «شعراء المقاومة»، الشائع في السبعينيات الماضية، ولم تدرجه بين «شعراء المناطق المحتلة»، الذي جاء به غسان كنفاني. لم يكن هنا ولم

> **لم يكن هنا ولم يكن هناك، كان يتأمل، صامتًا «حداثة خاصة به» وسؤال «كنعانيا المتحدّة»، الذي يضم فلسطين وجوارها العربي**

يكن هناك، كان يتأمل، صامتًا «حداثة خاصة به» وسؤال «كنعانيا المتحدّة»، الذي يضم فلسطين وجوارها العربي. كان يطوّر «خربشاته الشعرية»، كما كان يقول، قاصدًا ما هجس به منتهيًا، دون أن ينتهي، إلى «قصيدة النثر الرعوية»، التي نشر «مطالعها» في صحيفة «المساء» المقدسية عام ١٩٥٩م. جرّب وأمعن في التجريب ووصل إلى «كنعانياذا» - ١٩٨٣م، التي باطنت تجريبًا شعريًّا طويلًا قبل الوصول إليها. وكان يسير إلى تجريبه وحيدًا.

رمى ذات مرة، سريعًا، تعبيرًا، اختصر فيه أداءه: «التجريب حرية». كان تجريبه فطينًا، يتابع ما يكتبه غيره وينزوي، مرتاحًا، ليتابع ما أراده. ما يفسّر معرفة بالشعر العربي الحديث، كما غيره. كان عارفًا بالشعر العربي القديم قدر معرفته بشعر «الستينات» المعاصر له في أصواته المتعددة: السياب، خليل حاوي، أدونيس، صلاح عبدالصبور وغيرهم، وقارئًا لمجلة شعر، ومعجبًا ببعض قصائد يوسف الخال «الجميلة المحدودة!»، كما قال ذات مرة. أتاحت له معارفه الشعرية، كما مشروعه الذاتي المتناتج، أن يكون ناقد نفسه، بعيدًا من نقد سائر، تعوزه المصداقية، يجاري السلطات الحاكمة، ويساير معارضة مفترضة، وقد يضيف إلى السلطتين «شعبوية شعرية»، رغم مفارقة القول، تلتمس إرضاء حشود، قد تعرف أسماء الشعراء، وتعرف عن الشعر قليل القليل.

أنهى المناصرة، الذي ارتقى بفن الإنشاد الشعري، قصيدته: «لن يفهمني أحد غير الزيتون»، بجمل غاضبة مستقرة: لن يفهمني الدكتاتور الطاغوت. لن تفهمني، ميليشيا الغابات. لن يفهمني، طير الليمون. لن يفهمني أحد. لن يفهمني أحد، غير الزيتون.

الغريب الذي لا يفهمه أحد يلتفّ بغربته، وتحلّق به غربته راجعًا إلى رحم ترابي يمدّه بقصيدة خضراء.



وسام هاشم
شاعر عراقي

في رحيل المتخفي الواضح

قصة طراد الكبيسي مع «سهول في قفص»

لم أعد أتذكر إن كان نهارًا صيفيًّا أم في شتاء بغداد، لا فرق، وصلني خبر أن طراد الكبيسي دخل مَنزله منزعجًا وفي يدهِ مُغلفٌ فيه كتاب لشاب نزق يعتقد أن بإمكانه وبساطة أن يرسل ديوانه المُعَد للطبع مع رسالة مقتضبة تقول: إنه تم الاتفاق على أن يُطبع الكتاب بمقدمة (دراسة) لأحد النقاد الثلاثة المختارين بينهم طراد الكبيسي. أية هفوة أن تُقدِّمَ نصوصك لناقد صعب وحريص وحادّ ذي لغة جافة أقرب للرسمية! كما يصفه كاظم الحجاج في معرض رثائه له «كان ناقدًا، مثل القضاة، لا يجامل ولا يحابي».

في صباح اليوم التالي اتصل بي أحد من أفراد عائلته

قائلًا: إن الكبيسي نهض صباحًا مبتهجًا بديوان يعتقد أنه الأكثر دهشة والذي سيكون له شأنه الخاص في الشعرية العراقية، بعد قضاء ليلته كاملة مع «سهول في قفص» المخطوطة المطبوعة بطابعة كاظم غيلان الأولفيتي، هذا ما قاله لي محدّثي على الهاتف، وأبلغني أنه تَرَكَهُ وهو مشغول في كتابة مُقَدمتِه عن الديوان. زمننا حينها في بداية التسعينيات الذي كنا فيه نأكل ونشربُ وندخنُ الشعر، مع زقنبوت الحصار في أول أعوامه. كان من الممكن ألَّا ينام أحدنا، نحن المهووسين بوهم أن الشعر يقولنا حتى وإن لم يقل ما نريدهُ.

هل قلت لا أتذكر إن كان صيفًا أم شتاءً بغداديًّا؟ الآن أتذكره صباحًا مشمسًا بالتمام والكمال، وقد وصلتني بعد أيام الدراسة مرفقة بالنصوص وهي تتحدث عني مُختفيًا مُتَخفّيًا في ذاتي. وأنا أقرأ السطور والصفحات كنت أقول لنفسي: يا ويلي، ماذا فعلت؟ ألم تَكفِني مغامرة النصوص ليضاف لها دراسة ناقد فذ وبعين ثاقبة تضيء ما حاولت إخفاءه عن عمد أو عن خوف؟

لكنه الهوس الذي أبتليتُ به في خوض مغامرتي الكبرى، بينما أمضي إلى ما لا أعرف عاقبته، أو كنت في العمق أعرف تمامًا. قلت ليكن ما يكون رغم أني بداخلي تمنّيت لو أني كنت قد اخترت إحدى الدراستين للناقدين اللذين اقترِحَا مع الكبيسي.

في أول أيام هروبي، قال لي شاعر كبير في عمان: كيف نجوت بعد نشر هذه النصوص؟ لقد أخرجت حتى طراد الكبيسي من تأنيه وحذره المعروف. كان يعرفه جيدًا وقد كتب عنه أيضًا. كيف لـ«سهول في قفص» أن تُخرج ناقدًا متأنيًا وحذرًا عن صمته؟ أقولها لنفسي كل مرة أقرأ فيها المقدمة حتى ساعة رحيل الكبيسي في ديسمبر الماضي، متذكرًا غرابة أنه ربما الناقد الوحيد الذي جمعتني به مناسبات معدودة قليلة، بحكم ابتعاده من المهرجانات وبحكم خجلي كتلميذ له ولغيره، واختياري القائم لحد الآن بالابتعاد من النقاد.

كان آخر لقاء به في مهرجان جرش الأردني في النصف الثاني من عقد التسعينيات، عابرًا يتخلله اتزان الكبيسي ووقاره وهدوء العارف وازدياد ارتباك الفتى الهارب. وإلى الآن أنا نادم، فلم أشكره بما يليق به وبدراسته التي أضعها للقراء هنا:

وسام هاشم «المخفي في ذاته»

طراد الكبيسي

كيف تكون القصيدة تأريخ الشاعر الشخصي، ويكون الشاعر، على نحو ما تأريخًا؟

كيف تكون هي طريقة الخلاص أو التطهر من نيوراستانينا العالم؟ لقد كان الشعر يقال، ويفهم، ويكتب أيضًا، تحت جملة هواجس، طغى منها عليه لقرون طويلة: «الوظيفة» أو «الغرض». ولكن منذ بداية هذا القرن برز الاتجاه نحو ما يمكن إدراجه تحت «إستراتيجية التسمية»، حيث تكون الكلمة أبرز مشاغل الشاعر الإستراتيجية. فالشعر -كما يقول هايدغر- هو التسمية التأسيسية للكائن ولماهيَّة الأشياء جميعًا، عبر تمثلها للوجود فيسيولوجيًّا وميتافيزيقيًّا. وحسب المبدأ المعروف: أن لكل شيء اسمه وما لا اسم له لا وجود له.. فأن تمنح الأشياء اسمًا، يعني أن تدعوها لأن توجد. وحيث إن الشعر اليوم، في جميع أنحاء العالم، يواجهُ لغاتِ موضوعة.

فهو يستخدم اللغة الأصلية. أي أنه لا يستخدم اللغة كأنها قَبْليَّة، بل على أنها بِدْئيَّة، وفي هذه الحالة، لا بد من أن يكون بِدْئيًّا من جهتين:

الأولى- العودة بالكلمة «اللغة» إلى حالتها الأصلية «بِدْئيَّة» من حيث إنها -أصلًا- لغةٌ شعريَّة. ففي كل لغة، حتى اللغة اليومية التي يتخاطب بها الناس، قوة شعرية خفيَّة، وعلى الشاعر إظهارها.

الثانية- الدهشة تجاه الأشياء، أو الغرائبيَّة. ونعني بها أن يعيد الشعرُ الأشياءَ إلى بداءتها، أو يُظهرها كما لو أنها ترى لأول مرَّة. أو كما لو أن الشاعر ذلك الطفل الذي يُقْذَفُ به إلى العالم، وعليه أن يتعرّف إلى الأشياء، عاريةً من جميع المحمولات والمُسميات التي منحها لها الناس من خلال تأريخهم، أو تأريخها، الطويل. حيث يقوم الشاعر بتسميتها. أي منحها وجودًا. كأن تكون الشجرة، ليست الشجرةُ بل رأسًا منكوشًا، أو امرأة تطرح ثمرها خارج رَحِمها، مكشوفًا أمام الناس! ومن هنا، وكما قال هايدغر أيضًا: إن جوهر الصورة الشعرية هو أن تجعلنا نرى شيئًا ما، مرئيًّا أم غير مرئي، غريبًا. ونعني بالغرابة: الدهشة، أو ما يُطلق عليه، أحيانًا، «المقدس» الذي عادة هو «المخفيُّ في ذاته».

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com



كيف تعرف الأدب العربي إلى فرجينيا وولف:

أيقونة «النسوية» في العالم؟

عصام أبو القاسم كاتب سوداني

لطالما حظيت فرجينيا وولف (١٨٨٢- ١٩٤١م)، ربما أكثر من أي كاتبة أخرى، بالاهتمام والانتشار العالمي؛ ولا سيما عبر كتاباتها النقدية ومقالاتها حول المرأة، والسيرة الذاتية، والأزياء، التي كانت وما زالت مصدرًا موحيًا لدارسي الأدب والنسوية والفلسفة؛ وكذلك مذكراتها، ورسائلها، وصداقاتها، وصحتها النفسية، والطريقة التي اختارت أن تنهي بها حياتها؛ إذ مثّل كل ذلك مادةً خصبة ومغرية بالاستلهام والمقاربة الإبداعيّة للعديد من صنّاع المسرح والسينما والمسلسلات التلفزيونية. أما نصوصها السردية، فكثيرًا ما بدت صعبة ومعقدة، رغم اعتراف أبرز كتّاب القرن في العالم بتأثرهم بها.

ومع ذلك، لا يسعى هذا المقال إلى إعادة سرد أو تدوير قصة حياتها وشهرتها؛ فذلك معلوم وشائع، وإن تزامن مع الذكرى الثمانين لرحيلها (٢٨ مارس)، بل يحاول حفر طريق جديد في حقل المعرفة العربية المتصلة بها، من خلال استكشاف جانب من مسار رحلتها إلى الشرق؛ عبر السؤال التالي: كيف تعرف العرب إلى هذه الكاتبة التي يكاد يندر ذكرها من دون وصفها بـ«العظيمة» و«الأيقونة» و«المنارة»؟

هذا السؤال غائب في مقدِّمات ما تُرجم لهذه الكاتبة، وفيما كُتب عنها من مقالات ودراسات باللغة العربية، وما كان لغيابه هذا أن يثير الاستغراب أو التفكير لولا القدر الكبير من الاهتمام الذي ظفرت به فرجينيا وولف لدى كاتبات وكتّاب لغة الضاد؛ فلقد كتبوا عنها وحولها وتحت تأثيرها لنحو قرن من الزمان، ويمكن القول بشيء من المبالغة: إن ما كتبوه عنها فاقَ، في كمه وأنواعه ونبرته التبجيلية، سائر ما كُتب عن الأديبات العربيات منذ بدأ استخدام المطبعة في المنطقة!

ويغامر هذا المقال بطرح السؤال، ليس للإجابة عنه بالضرورة، إنما لرسم إطار أوّليّ لما يمكن عدّه المدخل الأول لفرجينيا وولف إلى ذاكرة الأدب العربي، وذلك من خلال تسليط الضوء على ما رافق حضورها من أسئلة في الصحافة الثقافية العربية.

ولعل ما يثير العجب، أن هذا السؤال سيعود بنا إلى الثلث الأول من القرن العشرين، ففي ذلك الوقت وصل اسم هذه الكاتبة إلى المشهد الأدبي العربي، وحينذاك -وهنا مكمن العجب- لم يكن قد وقع أيٌّ من تلك الأحداث التي يُشار إليها دائمًا لتفسير شهرتها العالمية، مثل واقعة مرضها، أو «رسالة» وحادثة انتحارها، أو نشر مذكراتها... ولم تكن صورتها قد زينت غلاف مجلة «التايم» (حدث ذلك في ١٢ إبريل ١٩٣٧م)، ولم يكن إدوارد ألبي (١٩٢٨- ٢٠١٦م) كتب بعدُ مسرحيته «من يخاف فرجينيا وولف» (كُتبت عام ١٩٦٢م) التي تحولت إلى فِلْم (١٩٦٦م) وذاعت أكثر؛ كما لم يكن الحراك النسوي الغربي الذي وجد في كتاباتها بذوره الفلسفية، قد بلغ ذروته التي عرفها في حقبة ستينيات وسبعينيات ذلك القرن!

لا شيء من كل ذلك كان قد حدث، ولكن تجربة هذه الكاتبة شقّت طريقها إلى المشهد الأدبي العربي؛ وهذا بقدر ما يعكس التأثير القوي لطاقتها الإبداعية أو النقدية، ومن ثم عدم حاجتها إلى أحداث مدوية حتى يتخطى صيتها حدودها الجغرافية؛ فهو أيضًا يبين الحيوية العالية التي اتسم بها تواصل الأدباء العرب، وتفاعلهم مع الثقافة الغربية وقتذاك، أو انبهارهم بها ووقوعهم تحت سطوتها إن شئت.

ترجمات نسوية

لكن، وعلى الرغم مما يمكن أن يقال عن بلاغتها الإبداعية، ورصانتها النقدية؛ يبدو صعبًا تجنب الربط بين شهرة «وولف» ورمزيتها النسوية، سواء أكان في الشرق أم في الغرب، اليوم أم الأمس. وبالتركيز على الصعيد العربي، نجد أن الاهتمام بها بات ملحوظًا في عقدي الستينيات والسبعينيات أكثر من أي وقت مضى، وبنظرة سريعة إلى صفحات المجلات الثقافية التي كانت تصدر في بيروت والقاهرة وبغداد والكويت، يمكن ملاحظة أن هذا الاهتمام العربي بهذه الكاتبة صدر في معظمه عن أقلام نسائية؛ إذ من بين أهم الدراسات العربية حول تجربتها الإبداعية، كانت تلك التي أنجزتها فاطمة موسى لمجلة «الآداب» البيروتية، تحت عنوان: «المؤثرات الفلسفية في قصص فرجينيا وولف» (مارس، ١٩٦٢م). من ثم، كان أول ما

نُقل من مؤلفاتها إلى اللغة العربية، كتابها النقدي «القارئ العادي» وترجمته عقيلة رمضان (١٩٧١م).

وفي السنوات التالية، أضحى ملحوظًا اتجاه المترجمات العربيات إلى نقل نصوص «وولف» إلى اللغة العربية، فجاءت ترجمة سمية رمضان لـ«غرفة تخص المرء وحده» (١٩٩٩م)، ثم ترجمت فاطمة ناعوت «جيوب مثقلة بالحجارة» (٢٠٠٤م)، و«أثر على الحائط» (٢٠٠٩م)، وترجمت ليلى محمد عثمان نجاتي «يوم الإثنين أو الثلاثاء» (٢٠٠٨م)، وترجمت إيزابيل كمال «إلى الفنار» (٢٠١٥م)، وترجمت سناء عبدالعزيز «غرفة يعقوب» (٢٠١٩م)، وهناك ترجمات أخرى لبعض هذه العناوين، لمترجمات عربيات أخريات صدرت في مواقيت وبلدان مختلفة.

مصاير مشتركة

وبخلاف ما حصل في الستينيات وما بعدها، لم يظهر اسم الكاتبة الإنجليزية في منابر الأدب العربي خلال ثلاثينيات القرن الماضي، بوساطة الأقلام الناعمة؛ إذ لا ذكر لها مثلًا فيما خلفته الكاتبة اللبنانية مي زيادة (١٨٩٩- ١٩٤١م)، على ما بين الكاتبتين من أمور مشتركة، مثل: الانشغال بالأدب والصحافة الثقافية وقضايا المرأة، إضافة إلى أن زيادة -مثل وولف- أصيبت باضطراب عصبيّ، وأدخلت المصحة العقلية، ثم ماتت في السنة نفسها التي انتحرت فيها الكاتبة الإنجليزية، كما بيّنت أخيرًا سعاد العنزي في كتابها «نساء في غرفة فرجينيا وولف» (٢٠٢١م)، وكما فعل قبلها الكاتب سامي الجمعان حين قارب هذه المشتركات بين الكاتبتين عبر نص مسرحي عنوانه: «انتحار معلن» (٢٠٢٠م).

جاء ذكر صاحبة رواية «الأمواج» في تلك المرحلة الباكرة، عبر قلم الكاتب والناقد السوداني معاوية محمد نور (١٩٠٩- ١٩٤١م)، ومع أن مجرد ذكره اسمها، حتى لو جاء عابرًا، يستحق الوقوف عنده، بالنظر إلى ما بات يعنيه اسم فرجينيا وولف اليوم؛ إلا أن معاوية لم يأتِ على ذكرها عرضًا لمرة واحدة أو مرتين، إنما مرات عدة، وبقدر لافت من الإعجاب والاحترام.

والأهمّ من ذلك، أن ذِكْره إياها جاء مرتبطًا بأسئلة حيوية، لعله كان رائدًا في طرحها، وفي اتخاذه تجربة هذه

وصل اسم هذه الكاتبة إلى المشهد الأدبي العربي، وحينذاك -وهنا مكمن العجب- لم يكن قد وقع أي من تلك الأحداث التي يُشار إليها دائمًا لتفسير شهرتها العالمية، مثل واقعة مرضها، أو «رسالة» وحادثة انتحارها، أو نشر مذكراتها...

الكاتبة سببًا لإثارتها ومناقشتها، بينما خطابه كان موجهًا إلى القراء والأدباء العرب. تطرقت تلك الأسئلة إلى أثر الحرب العالمية الأولى في مضامين وأساليب الأجناس الإبداعية، واستجلَتْ مفاهيم القصة القصيرة والتراجم والسير الذاتية، وكما هو معلوم كان الوعي بهذه الأجناس الكتابية ضعيفًا في الساحة الثقافية العربية وقتذاك.

وقبل التفصيل في هذا المنحى، قد يكون مهمًّا لأولئك الذين يهتمون بمثل هذه الظواهر، أن نشير إلى أن معاوية هو الآخر -مثل مي زيادة- كان يلتقي فرجينيا وولف في كثير من الاهتمامات؛ فهذا الكاتب الحداثي الذي وصفه محمود عباس العقاد بـ«الأديب النابغ»، كان يماثلها في التأثر بفلسفة هنري برغسون (١٨٥٩- ١٩٤١م)، والافتتان بالأدب الروسي، وكان إعجابه كبيرًا بفيودور دوستويفسكي (١٨٢١- ١٨٨١م)، وكما حدث معها أصيب هو أيضًا في عقله وحُجِزَ في مشفى الأمراض العقلية، ثم مات -بطريقة غامضة- في السنة نفسها التي رحلت هي فيها!

إضافة إلى كل ذلك، كان معاوية -مع أن ذلك ليس من أبرز ما عُرف عنه- مدافعًا عن حقوق النساء في العمل والتعليم والمناصب العليا، وفي رأيه أن «البلاد تكون عظيمة بنسائها عظمتها برجالها»، كما كتب في مقال له بجريدة «مصر» (٥ سبتمبر ١٩٣١م) متخذًا تجربة الشاعرة والخطيبة الهندية ساروجيني نايدو (١٨٧٩- ١٩٤٩م) نموذجًا لإبراز المكانة التي بلغتها المرأة في العالم، لافتًا إلى أن ساروجيني «احتملت آلام السجن ونصب النضال والجهاد الذي لا يطيقه كثير من الرجال»، كما أشار إلى الروائية والأكاديمية التركية خالدة أديب (١٨٨٤- ١٩٦٤م)، وقال: إنها «تكتب الكتب وتمتطي صهوة الجواد، وتفعل ما لا

يفعله كبار الجنود»، واستغرب كيف يحدث ذلك للمرأة في بلدان قريبة، بينما الناس في مصر ما زالوا «يعادون تعليم المرأة ويحرّمون عليها الاختلاط بالرجال في معاهد الثقافة والتعليم، ويبيدون تلك المعاهد إذا هي تأسست وفُرغ من تأسيسها»، وهو يقصد هنا أول معهد للتمثيل تأسس في القاهرة (١٩٣٠م) وأُغلق في السنة التالية؛ لأنه أباح الجمع بين الطلاب والطالبات في فصله الدراسي!


معاوية محمد نور


مي زيادة

هواء بلومزبري: الاستعمار والحضارة

ولئن كان صعبًا القول: إن ذِكْره «وولف» جاء استجابةً لنزعته النسوية، فمما لا شك فيه أنه لم يكن يفوت مناسبة للحديث عن السرد من دون الإحالة إليها؛ فهي له «أعظم فنانة تكتب في الوقت الحاضر»، وهي الرمز الحيّ لطائفة من الكتاب والفنانين والمفكرين البريطانيين جمعتهم «مجموعة بلومزبري» التي شُغل بها معاوية، وربما كان يتطلع إليها ويحلم بالانتساب إلى عضويتها، بينما كان يعرّف القراء العرب بأعلامها، إذ كتب عن ليونارد وولف (١٨٨٠- ١٩٦٩م) زوج فرجينيا ورفيقها في المجموعة، وكذلك عن كاتب السيرة والناقد الذي تزوجها مدة قصيرة، ليتون ستراتشي (١٨٨٠- ١٩٣٢م)، وعن ألدوس هكسلي (١٨٩٤- ١٩٦٣م) الذي انفصل لاحقًا عن المجموعة، وكذلك كتب عن القاصّة النيوزيلندية كاترين مانسفيلد (١٨٢٣- ١٩٢٣م) التي عاشت في إنجلترا وكانت صديقة حميمة للزوجين وولف، وعُدَّت من أعضاء المجموعة،... إلخ.

الانتماء والاستلاب

ولفهم ما كان على معاوية اختباره، فيما هو يرنو إلى تجربة «وولف» وتجارب رفاقها في بلومزبري، لا بد من الإشارة إلى ما سجله الروائي والمؤرخ اللبناني -البريطاني إداورد عطية (١٩٠٣- ١٩٦٤م) في كتابه «عربي يروي قصته: دراسة في الولاءات»، الذي صدرت نسخته الإنجليزية عام ١٩٤٦م، حيث ذكر أن معاوية الذي درس في الجامعة الأميركية ببيروت «وجد في الأدب الإنجليزي مأواه الروحي» ولكن ثمة هوة هائلة كانت تفصل «بين مأواه الروحي ومسقط رأسه، بين البلاد والأسرة والعادات التي ينتمي إليها من ناحية، والعالم النائي وغير البادي للعيان الذي يتطلع إليه بكل شغف وحميمية من ناحية أخرى، وإذا شئت أن ترى صورة التباين وتخيل الهوة التي كان يجتازها عابرًا، فتصوره وهو في أحضان أسرته في أم درمان، تحيط به والدته وخالاته وأخواته [...] نساء أميات ليس في عقولهن سوى الحقائق الأولية البيولوجية والعائلية، كالولادة والخفاض [...] ثم تصوره في هذا الإطار وهو يتجول في داخل حجرات الرسم الإنجليزية المصقولة من طراز القرن الثامن عشر، ويستنشق هواء بلومزبري في القرن العشرين».

عطية، وهو أحد أساتذة معاوية في كلية غردون (١٩٢٦م)، ثم صار صديقه، كان نظيره في التوله بلغة وثقافة وأدباء الإمبراطورية التي لا تغرب عنها الشمس، وفي النظر إلى الإمبريالية كفرصة لنهوض العرب وتحضرهم، وقد ظفر بمعركته الشخصية مع هويته، وصار إنجليزيًّا، وحاز كل ما اشتهاه من إنجلترا: إجازة في التاريخ من أكسفورد، زوجة أسكتلندية، ووظيفة مجزية ومستقرة. وقال في كتابه «الآن، أستطيع أن ألتقي أي رجل إنجليزي ندًّا لند، لم أعد أشعر بالعار من نفسي، ولا أنني دونيّ، فلقد ورثت كل ما يمكن للإنجليزي أن يتباهى به عدا الدماء التي تجري في عروقي».

أما معاوية فلم يُكافأ على حبه ومعرفته العميقة بثقافة وتاريخ وحضارة المملكة، بل على العكس، خسر كل شيء: الفرصة الوحيدة التي أُتيحت له لشغل وظيفة في الخرطوم فقدها، حين لم يكبح حسه النقدي في معاينة التوظيف، فدخل في جدل مع مسؤول التوظيف الإنجليزي... حول ماذا؟ حول الكاتب والشاعر الدكتور جونسون (١٧٠٨- ١٧٨٤م) وعلاقته بعصره؛ فتأمل!


كاترين مانسفيلد


سمية رمضان

وفي وقت سابق، كانت السلطات الاستعمارية حرمت معاوية حق استصدار جواز سفر، ووقفت ضد رغبته في استكمال دراسته، ليس في أكسفورد أو كمبردج كما تمنى له أستاذه وصديقه عطية، بل حتى في القاهرة القريبة! ولكن ما كان لكل ذلك أن يخمد تعلقه بلغة الإنجليز وأدبهم وأدبائهم إلى آخر أيام حياته، بيد أن غضبه مما وقع له، دفعه إلى شن حملة قلمية شرسة ضد سياسات ساستهم الاستعمارية في البلاد العربية والإفريقية، عبر سلسلة من المقالات، من دون أن يجد حرجًا في الاستنصار بـ«الإنتلجنسيا الحرة» في مجموعة بلومزبري، وفي غيرها من الجمعيات الثقافية الأوربية والأميركية، مرددًا قول أفلاطون: «لا تصلح الممالك إلا حين يكون ساستها فلاسفة وفلاسفتها ساسة»!

السير والتراجم: زواج الصوان وقوس قزح

لعل أول مرة كتب فيها معاوية عن فرجينيا وولف، جاءت في إطار بحث أعده عن فن السيرة الذاتية وفق المنهج الغربي، أي الكتابة عن الذات بما يشمل محاسنها ومعايبها، قوتها وهشاشتها. كان قد قرأ بتركيز واضح العديد من السير الذاتية الخاصة بالمبدعين والمفكرين، وفحصها وكتب عنها. وكان يود، كما ذكر ذات مرة، أن يرى نفسه «في تراجم عظماء الإنسانية، فيتطلع إلى مثلهم العليا، ويجول معهم في عوالم الفكر والإنشاء، ويشعر بمثل ما يشعرون... يرى مظاهر القوة ودلائل الضعف ومواطنه، فلا يعيبه أن يكتشف نفسه في هذه المرآة السحرية، تطلعه على صورتين في صقال واحد، أو على صورة واحدة ذات أوجه متعددة!».

في دراسة نشرها بمجلة الهلال (إبريل ١٩٣١م) بعنوان: «فن التراجم الجديد...»، تحدث معاوية عن انتعاش ورواج هذا اللون من الكتابة في بريطانيا وفرنسا وألمانيا، متناولًا تجارب بعض مبدعيه، مبرزًا خصائصه التقنية، ومتكلمًا عن وجوه الشبه بينه والدراما، وغير ذلك. وفي جزء متقدم من بحثه هذا، تطرق إلى إشكالية المزج بين التخييلي والحقيقي في كتابة السيرة، ومن هنا كانت وقفته عند مقال رائد كتبته فرجينيا وولف تحت عنوان: «السيرة الجديدة» (١٩٢٧م)، وبخاصة عند قولها الذي وصفه بالعميق قبل أن يترجمه ويعرضه: «إن الشخصية كقوس قزح في تلونها وتعدد وجهاتها، وإن الحق صلب متين متانة حجر الصوان، فأي سبيل إلى تزاوج هذين العنصرين المتنافرين؟».

وفي تعليقه كتب معاوية: «السبيل عندنا هو محك قدرة الفنان، فإذا قال لنا قائل كما تقول الكاتبة الفاضلة، قلنا: إن نحاتي الإغريق قد تمكنوا في براعة ولباقة من إظهار الحركة الدافقة في الحجر الصامد الجامد، ألا يستطيع المترجم الحديث ما هو أسهل من ذلك». وهو اتفق في قوله هذا مع ما قاله سابقًا الكاتب الفرنسي أندريه موروا (١٨٨٥- ١٩٦٧م) حول سؤال الكاتبة الإنجليزية، الذي تحول إلى عنوان لكتاب ضم مجموعة من مقالاتها حول السرد والسيرة «Granite and Rainbow» صدر للمرة الأولى سنة ١٩٥٨م.

الموحي والممل

وكانت فرجينيا وولف ضمن المحاور التي تطرق إليها معاوية في الحوار الذي أجراه مع أندريه موروا حين جاء إلى

القاهرة. حيث اختلفا في المقابلة التي نشرتها مجلة الهلال (٦ مايو ١٩٣٢م) عندما قارنا بين فرجينيا وولف والكاتب الفرنسي مارسيل بروست (١٨٧١- ١٩٢٢م). قال موروا: إن صاحب رواية «البحث عن الزمن الضائع» هو رائد القصة الحديثة، فكان رد معاوية عليه: «بروست فيما يتضح لي من مطالعته -التي لم أقو عليها طويلًا- يقتل دنيا أحلامه التي يصورها بالتحليل والإسهاب في الوصف والتحليل العقلي، وإنني أجد كتّاب إنجلترا المحدثين أمثال فرجينيا وولف وكاترين مانسفيلد أسهل على الفهم وأخف في القراءة؛ لأنهم يستعملون الإيحاء بدلًا من التحليل المملّ».

القصة وتيار الوعي

وكان معاوية قد طور فهمه لتجربة فرجينيا وولف وتعمق في مساراتها قبل سنة من ملاقاته موروا شخصيًّا، في فندق صموئيل شبرد في العاصمة المصرية، ويتضح ذلك في المقدمة التي وضعها لنصه القصصي «المكان»، الذي نشره في جريدة مصر (١١ نوفمبر ١٩٣١م). وقال: إنه اراد بتلك المقدمة القصيرة إعانة «القارئ العربي» على فهم هذا النوع من التأليف القصصي حديث العهد، حتى في أوربا، ولكنه في الواقع سجل من خلالها أول أو أعمق تفاعل عربي خلّاق مع ما عُرف لاحقًا في الخطاب السرديّ وعلى نطاق واسع بـ«تيار الوعي»؛ وعُدّت فرجينيا وولف رائدته وعميدة كُتّابه.

وسنكتفي بعرض جزء مما قاله معاوية معرفًا بهذا الاتجاه الأدبي في مقدمته: «هذا النوع من الفن القصصي ليس مهمته تصوير المجتمع، ولا النقد الاجتماعي، ولا استجاشة الإحساس والعطف القوي على الخلائق... وليس مهمته أن يحكي حكاية، إنما هو يتناول التفاعلات الداخلية في عملية الإحساس والتفكير [...] ويربط كل ذلك بموسيقا الروح واتجاه الوعي، كما يعرض لمسائل الحياة العادية المبتذلة، ويشير عن طريق الإيحاء إلى علاقتها بشعر الحياة ومسائلها الكبرى، هو يعرض لذلك الجانب الغامض في تسلسل الإحساسات واضطراب الميول والأفكار وتضادها في لحظة واحدة من الزمان [...] كما أنه يصور ما يثيره شيء تافه من ملابسات الحياة، في عملية الوعي وتداعي

جاء ذكر صاحبة رواية «الأمواج» في تلك المرحلة الباكرة، عبر قلم الكاتب والناقد السوداني معاوية محمد نور... لم يأتِ على ذكرها عرضًا لمرة واحدة أو مرتين، إنما مرات عدة، وبقدر لافت من الإعجاب والاحترام

الخواطر، وقفز الخيال، وتموجات الصور [...] هذا النوع عرف في أَتَمِّهِ وأَحسَنِهِ عند كاترين مانسفيلد وفرجينيا وولف من كتاب الإنجليز».

وبالطبع لا يمكن فهم وتثمين هذه المقدمة الشارحة التي قدمها معاوية من دون إدراك ما كان يعنيه ويعانيه فن «القصة القصيرة» في المجتمع الثقافي بالقاهرة في ذلك العصر. ولْنقُلْ في اختزال: كان فنًّا محتقرًا حتى لدى كاتب حداثي مثل محمود عباس العقاد (١٨٨٩- ١٩٦٤م)، حتى بعد مرور سنوات على كتابة معاوية عن هذا الفن كانت الصحف الثقافية في القاهرة تستطلع الأدباء بسؤال كهذا: «القصة والدراما؛ هل خُلُوُّ الأدبِ منهما برهانُ نقصٍ؟». كما فعلت مجلة «المجلة الجديدة» (مايو ١٩٣٤م).



الكاتبة النابهة وأدب ما بعد الحرب

وقبل شهرين من نشر حواره مع موروا، كان معاوية كتب مقالًا ونشره في مجلة المقتطف (مارس ١٩٣٢م) أعطى فيه فرجينيا وولف مكانة عالية في أدب ما بعد الحرب العالمية. جاء المقال تحت عنوان: «الاتجاهات الحديثة في الفنون والآداب المعاصرة»، تطرق فيه إلى ما لوحظ من توجه إلى الاعتناء بالقالب والشكل على حساب الموضوع والعاطفة في مختلف الأجناس الإبداعية (النحت والتصوير والموسيقا والقصة)، ولفت إلى مدرسة التكعيبية، وكذلك إلى ما أحدثه جاكوب أبشتين في النحت من انقلاب على القواعد والأصول الراسخة، إضافة إلى ما فعله الموسيقيّ إسترافينسكي الذي كان يوصف بـ«إقليدس الموسيقا»؛ لِمَا في موسيقاه من تأثر بالأفكار الرياضية والهندسية وحيوية آلية.



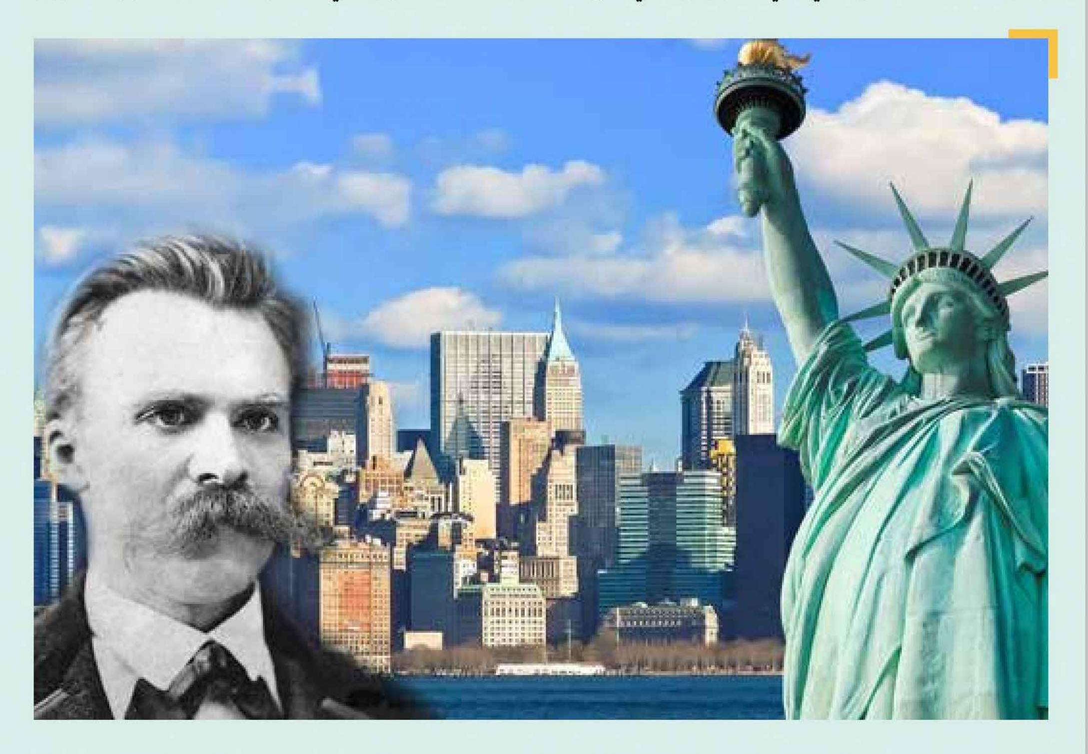
تركي الحمد
كاتب سعودي

هذا العالم.. مقاربة نيتشوية

مثلما «إرادة الحياة» لدى أرثر شوبنهور (١٧٨٨-١٨٦٠م)، أو إرادة «العقل المطلق» لدى جورج فيلهلم هيغل (١٧٧٠- ١٨٣١م)، تشكل المحور الرئيس الذي تدور حوله فلسفاتهما، فإن «إرادة القوة» هي المحور الرئيس الذي تدور حوله فلسفة فريدريك نيتشه (١٨٤٤- ١٩٠٠م). فالقوة هي مهماز حركة التاريخ، والعامل الذي يقف وراء قيام الحضارات وسقوطها، وذاك هو قانون الطبيعة في اصطفاء «الجيد» ونبذ «الرديء»، وفق تعبيرات نيتشه، بعيدًا من مقولات الخير والشر السائدة.

ليس الغرض هنا عرض لفلسفة نيتشه عامة، ولكن فلسفته الأخلاقية هي التي نحاول أن نلقي عليها بعض الضوء، وبخاصة في ظل أوضاع العالم المعاصرة، ومحاولة تفسير بعض أحداث العالم من خلالها. في استعراض نيتشه لتاريخ الأخلاق في هذا العالم، ومصدرها وأثرها، يفرق في النهاية بين صنفين من الأخلاق: أخلاق السادة وأخلاق العبيد، أو الأخلاق التي كان منبعها الممتازين من البشر، وتلك التي كان مصدرها الرعاع والطبقات المنحطة، وفق تعبيره.

أخلاق السادة تقوم على القوة، والقوة وحدها، فالسيد الأرستقراطي همه السيطرة و«البطولة»، ومن أجل ذلك فهو يسحق ويدمر ويشتت ويفترس كالأسد، من دون مراعاة لتلك القيم التي مصدرها «العبيد» غير القادرين



على المنافسة في حلبة القوة، مثل العطف والرحمة والإنسانية، التي هي مجرد رد فعل بائس عاجز عن قوة واستبداد «الأسياد»، والأخلاق الأرستقراطية.

أخلاق السادة هي أخلاق أسد لا قيد يمنعه من ممارسة الافتراس، وأخلاق العبيد هي أخلاق دودة زاحفة على الأرض لا حول لها ولا قوة؛ لذلك أفرزت أخلاقًا للمقاومة، وصمت ما يفعله السيد بالشر، وما تدعو إليه هو الخير، بينما الحقيقة، وفق فلسفة نيتشه، أنه لا خير ولا شر، بل هناك جيد ورديء، فما يتوافق مع قانون الانتخاب أو الاصطفاء الطبيعي هو الجيد، وما يحاول عرقلة هذا الاصطفاء هو الرديء.

من هذا المنطلق، كان نيتشه رافضًا للمسيحية واليهودية، التي يرى أنها أول من دشن أخلاق العبيد، بل كل الأديان والمذاهب والفلسفات التي تمجد أخلاق العبيد من رحمة وإنسانية وغيرها من قيم هي ضد طبيعة الحياة وقانونها الأوحد، أي القوة. ويلخص نيتشه فلسفته الأخلاقية بالقول بأن تاريخ البشرية كله يمكن إيجازه بعبارة «روما ضد يهوذا، ويهوذا ضد روما»، والصراع الأزلي بين روما ويهوذا، هو المحدد لمصير الإنسان.

مصداقية تاريخية

بعيدًا من الاتفاق أو الاختلاف مع نيتشه في فلسفته الأخلاقية، فإننا نجد الكثير من المصداقية التاريخية في نظرته وتحليله. نشوء الدول والحضارات العظمى كان دائمًا على أيدي نخب (أرستقراطية) لم تكن تكترث لا كثيرًا ولا قليلًا بأخلاق «العبيد»، من رحمة وشفقة وحقوق إنسانية معينة، وفي تاريخنا العربي الإسلامي أمثلة عديدة، ناهيك عن بقية العالم، على تلك الأخلاق النيتشوية السامية، لعل من أبرزها مقولة زياد بن أبيه (٦٢٣- ٦٧٣م) في خطبته البتراء: «وإني أقسم بالله لآخذن الولي بالمولى، والمقيم بالظاعن، والمقبل بالمدبر، والمطيع بالعاصي، والصحيح منكم بالسقيم، حتى يلقى منكم الرجل أخاه فيقول:« انجُ سعدُ، فقد هلك سعيد».

أو مقولة المؤسس الثاني للدولة الأموية، عبدالملك بن مروان (٦٤٦- ٧٠٥م)، حين بشر بالخلافة بعد وفاة أبيه مروان بن الحكم (٦٢٣- ٦٨٥م)، وكان يقرأ القرآن بجوار الكعبة، فقال قولته الشهيرة: «هذا آخر العهد بك»، في

> **الحياة تفقد الكثير من جمالها حين تسود قيم «السادة» فقط... قد تكون تلك القيم، ذات صلاحية معينة في العلاقات بين الدول، ولكنها حتمًا غير صالحة في العلاقات بين البشر**

انتقال كيفي من أخلاق العبيد إلى أخلاق السادة، «فالملك عضوض»، كما قال حين قتل ابن عمه الطامع في الخلافة، وبناء الدول لا يحتمل إلا ممارسة قيم السادة، وأرستقراطية لا تعترف بغير ذاتها وقيمها.

ولذلك حين جاء عمر بن عبدالعزيز (٦٨٢- ٧٢٠م)، قتل مسمومًا لأنه حاول الخروج من دائرة أخلاق السادة، وبذلك أصبح لا ينتمي فعليًّا إلى تلك النخبة الأرستقراطية من السادة. أما في أوربا، فلعل أبرز مثال على الأخلاق النيتشوية هو رودريغو بورجيا (١٤٣١- ١٥٠٣م) الذي أصبح فيما بعد البابا ألكسندر السادس، ولكن ذلك لم يمنعه من ممارسة أي شيء وكل شيء في سبيل السلطة، وفي سبيل إعادة بناء روما وتوحيدها.

بدأ اضمحلال الإمبراطورية الرومانية، ثم سقوطها في نهاية المطاف، حين غزتها «أخلاق العبيد»، مجسدة في المسيحية، فكانت لقمة سائغة للقبائل الجرمانية، وسقطت نهائيًّا عام ٤٧٦م. كانت روما وكانت الإمبراطورية في أوج عزها وقمة مجدها، حين كانت الأخلاق الوثنية، أخلاق الآلهة المتصارعة، أو أخلاق السادة، هي التي تحكمها، وانهارت حين التحول إلى أخلاق العبيد المهادنة والمستكينة، كما يرى نيتشه.

ولماذا نذهب بعيدًا وأمامنا ما يحدث في الولايات المتحدة، فالبعض يرى أن أميركا اليوم في حالة انحدار، وأن الدولة الأميركية لم تعد بتلك القوة وذاك البريق الذي كانت في الماضي، نتيجة التغيرات الاجتماعية والثقافية التي أحدثته الهجرة الجديدة إليها من دول ومناطق مختلفة ثقافيًّا واجتماعيًّا وأعراق غير أوربية المنشأ. بمعنى آخر، بدأ الانحدار الأميركي، أو لنقل أفول القوة الأميركية، حين بدأ التخلي التدريجي عن الثقافة الأنغلوسكسونية البروتستانتية

البيضاء، وهيمنتها على كل ذرة في المجتمع الأميركي، وفق رأي بعض المحللين.

فأميركا الأربعينيات والخمسينيات ومعظم الستينيات، كانت في أوج قوتها حين كانت بيضاء الثقافة، حتى بدأت حركة الحقوق المدنية مع مارتن لوثر كينغ جونيور، ومالكوم إكس وغيرهما، ثم جاءت الهجرات الجديدة من مناطق غير أوربية، فبدأت السيادة الأنغلوسكسونية البيضاء في الانحسار، مع ما رافق ذلك من أفول، أو بداية أفول، للهيمنة الأميركية العالمية.

مثل هذا التحليل يصب في قلب الفلسفة الأخلاقية النيتشوية، حتى لو لم يدرك المحلل أنه نيتشوي الهوى. فأخلاق «السادة» هنا هي التي حددتها الثقافة الأنغلوسكسونية البيضاء، التي أجهزت على السكان الأصليين لأميركا واجتثت ثقافاتهم المحلية، وجلبت العبيد السود من ساحل إفريقيا الغربي، ثم حين تحرروا جزئيًّا، حرموا من حقوقهم المدنية كمواطنين في دولة تصف نفسها في نشيدها الوطني بـ«أرض الأحرار، وموطن الشجعان».

أما أخلاق «العبيد»، فهي كل تلك التي طالبت بها منظمات وحركات الحقوق المدنية، وفئات الشعب غير البيضاء، من مساواة وحرية ونبذ للعنصرية بكل أشكالها. لم تعد أميركا في العقود الأخيرة دولة تجسد النموذج النيتشوي في أخلاق السادة، بل أصبحت تميل أكثر إلى نموذج العبيد، ولذلك فإن الصين مثلًا تهدد سيادتها العالمية؛ لأنها، أي الصين، أكثر قربًا من أخلاق السادة النخبوية.

لَعِبٌ في الوقت الضائع

وعندما وصل ترمب إلى سدة السلطة الأميركية، كان يحاول حقيقة أن يعيد أميركيا إلى حقبة الهيمنة الأنغلوسكسونية، من خلال شعاره «فلنجعل أميركا عظيمة مرة أخرى»، سواء أدرك ترمب أنه نيتشوي الإيحاء أو لم يدرك، ولكنه حقيقة كان يلعب في الوقت الضائع، فالمجتمع الأميركي أصبح متعدد الأعراق والثقافات بشكل أكبر بكثير مما كان عليه، وهذا مما سيكون له أثر كبير في توجهات الولايات المتحدة مستقبلًا.

أما النموذج الأنقى للأخلاق النيتشوية فهو ألمانيا النازية (١٩٣٣- ١٩٤٥م)، حيث كانت هناك نخبة سياسية تؤمن بجلاء بقيم السادة السامية، وقيم العبيد المنحطة. ففي كتاب «كفاحي» لأدولف هتلر (١٨٨٩- ١٩٤٥م)، حتى قبل أن يصل إلى السلطة في عشرينيات القرن العشرين، كان قد فرق بين الأعراق من حيث السمو والدونية، فكان العرق الآري هو أرقى الأعراق، والمحرك للتاريخ، بينما العرق السامي (اليهود) في ذيل قائمة الأعراق، وسم الأفعى في التاريخ لكافة الشعوب، أما العرب، فكان هتلر يعدُّهم أرقى من اليهود والسود، ولكنهم لا يصلون إلى مستوى الشعوب البيضاء والصفراء.

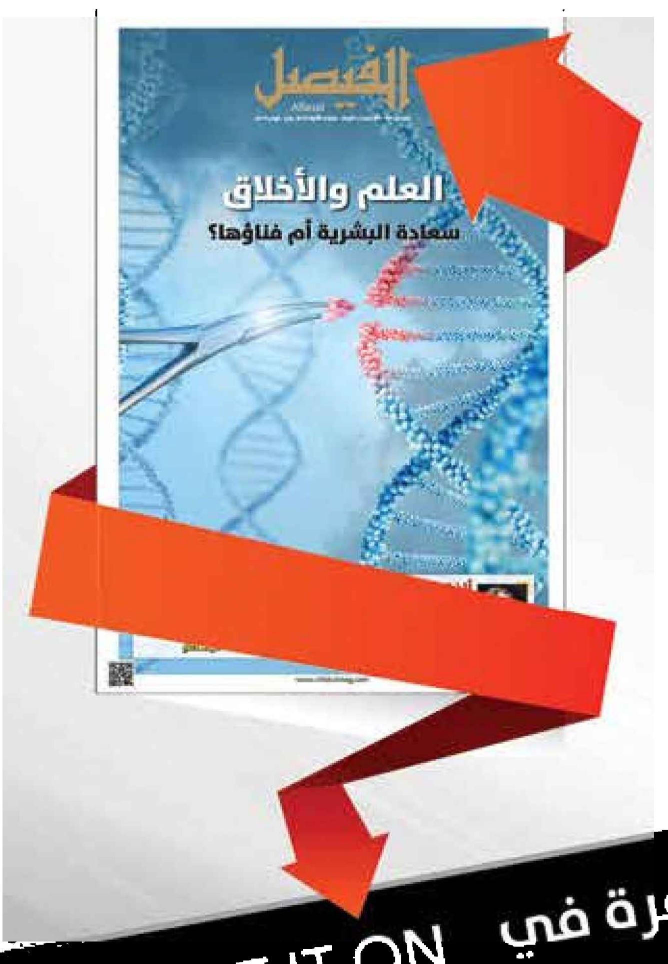
وحين وصل حزبه إلى السلطة، بدأ بتنفيذ ما وعد به هتلر، من تصفية للأعراق الدنيئة (اليهود والغجر خاصة)، إضافة إلى أولئك الذين لا يستحقون الحياة، وفقًا للنظرة النازية النيتشوية، من خَدِيجِين ومصابين بأمراض عقلية أو جسدية لا شفاء لهم منها. لقد كانت «إرادة القوة» هي المحرك الأول والأخير للسياسة النازية، كما كانت لب فلسفة فريدريك نيتشه عامة.

أنا شخصيًّا، لست مؤمنًا إيمانًا مطلقًا بفلسفة نيتشه الأخلاقية، بقدر ما أميل إلى فكرة إيمانويل كانط (١٧٢٤- ١٨٠٤م)، حول «الواجب الأخلاقي»، التي منها نستقي قيمنا حول الإنسانية والحرية والشعور بالتعاطف مع الآخرين؛ إذ ما معنى الحياة إذا كانت القوة وحدها هي المؤطر لعلاقاتنا، فأين الجمال وأين الحب، وأين تلك العاطفة التي نرى فيها طفلًا جائعًا أو مريضًا يتألم.

الحياة تفقد الكثير من جمالها حين تسود قيم «السادة» فقط؛ إذ تصبح جافة لا ماء فيها، حتى الماء يفقد مأوه. قد تكون تلك القيم، أي قيم السادة النيتشوية، ذات صلاحية معينة في العلاقات بين الدول، ولكنها حتمًا غير صالحة في العلاقات بين البشر.

كخاتمة لمقال لا أريد له أن يطول، هنالك حكاية صغيرة لا بد أن تروى. في أخريات أيامه، وعندما أصيب نيتشه بذاك المرض الذي أودى به إلى الجنون، ويقال: إنه السِّفِلِس، لم يجد نيتشه من يعتني به سوى أمه ثم أخته، وهو العاجز شبه المشلول، فما هو الدافع لسلوكهما ذاك، قطعًا ليست أخلاق السادة، بل هو الحب والشعور بالواجب، ولعل في ذلك أبلغ رد عملي على فيلسوف «الإنسان الأعلى» فريدريك نيتشه.


الفيصل
Alfaisal


الفيصل
العلم والأخلاق
سعادة البشرية أم فناؤها؟

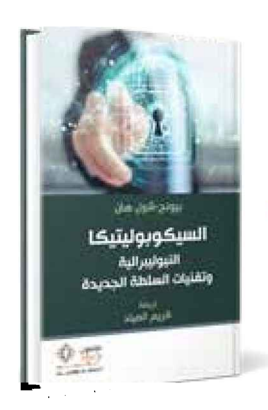




الكتاب: السيكوبوليتيكا.. النيوليبرالية الجديدة وتقنيات السلطة

المؤلف: بيونغ شول هان   ترجمة: كريم الصياد

الناشر: مؤسسة مؤمنون بلا حدود

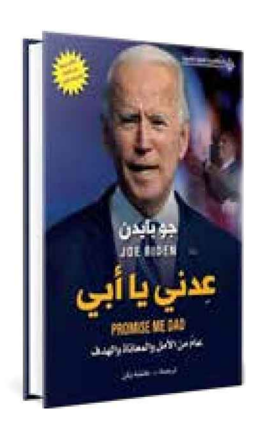


يقدم لنا المفكر الألماني من أصل كوري بيونغ شول هان رؤيةً بعد حداثية لمجتمع التواصل الشبكي، والبيانات الضخمة، تتّسم بنوع من التشاؤمية. ويعتقد هان أن المجتمع الرقمي مجتمع رقابي من نوع جديد، فيه يفصح المرء عن كل أسراره بإرادته الحرة، ومن ثم يسجن نفسه افتراضيًّا، وفي هذا السياق، يُعدّ التواصل الشبكي، كما نعرفه اليوم، إحدى ممارسات السياسات النفسية، أو السيكوبوليتيكا وهي فنّ سياسة المشاعر والأفكار. فإذا كانت أقصى إمكانات الرقابة قديمًا منحصرة في متابعة الأفراد بصريًّا وسمعيًّا، فإنّ لدى النيوليبرالية اليوم إمكان مراقبة أحلامهم، وآمالهم، وأرواحهم ذاتها.

الكتاب: عدني يا أبي.. عام من الأمل والمعاناة والهدف

المؤلف: جو بايدن   ترجمة: عائشة يكن

الناشر: الدار العربية للعلوم ناشرون



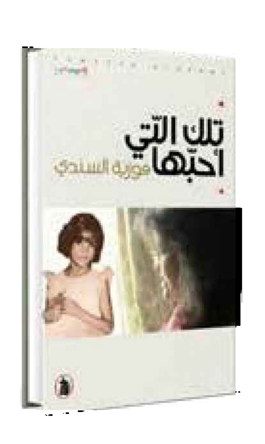
هذا الكتاب هو مذكرات كتبها الرئيس الأميركي الحالي جو بايدن، نشرت لأول مرة بواسطة ماكميلان للنشر في ٢٠١٧م. وفيها يتضح فكر بايدن في فقدان ابنه الأكبر «بو» بسبب سرطان المخ، وتأثير ذلك فيه وفي أسرته.

ويتحدث بايدن عن التداعيات السياسية التي خلفتها وفاة ابنه: قراره بعدم الترشح للرئاسة في عام ٢٠١٦م؛ إذ جاء في جزء كبير منه بسبب الحزن الذي كان لا يزال قائمًا، وتثبيطه عن الترشح بسبب دخول هيلاري كلينتون السباق. واستلهم بايدن عنوان الكتاب من محادثة أجراها مع «بو»، بعد أن ساءت حالته الصحية.

الكتاب: تلك التي أحبها

المؤلف: فوزية السندي

الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر



هذا هو الديوان الثامن للشاعرة. وتمثل النصوص الشعرية فيه رؤية فنية مرهفة لمراحل عمرية للشاعرة في ستة وستين نصًّا، قصائد بذاكرة الطفلة والصبية والحبيبة والشاعرة والأم والصديقة، ضمن تنويعات في حضور اللغة الشعرية والمخيلة والذاكرة الإبداعية، ينتهي الكتاب بنص شعري طويل بعنوان: «عتبات تتعثر بطفلة البيت» يمثل ذاكرة الشاعرة وحياتها منذ الرحم حتى الآن، جاء الإهداء معبرًا وهو يمثل نبض هذه التجربة الشعرية: لها/ لطفلة تتعثر بعتبات البيت/ لصبية تغار من شعرها/ لامرأة تظلل قلبها بالحب/ لأم تلعب مع عيالها/ لشاعرة ترحم الحرف/ لفوزية/ تلك التي أحبها.

الكتاب: كوه نور: تاريخ الماسة الأسوأ سمعةً في العالم

المؤلف: ويليام داريمبل وأنيتا أناند ترجمة: محمد فتحي خضر

الناشر: مشروع كلمة للترجمة



يروي الكتاب تاريخ الجوهرة الأشهر في العالم، ماسة «كوه نور»، أو جبل النور، حيث يستعرض المؤلفان التاريخ المبكر لماسة «كوه نور»، فيتتبعان الأفكار الهندية المتعلقة بالماسات في النصوص القديمة، ويستعرضان المشاهدات المحتملة للجوهرة في العصور الوسطى وبدايات العصر الحديث في حقبة المغول، وصولًا إلى ظهورها الجلي في التاريخ عقب استحواذ نادر شاه عليها، ثم يواصلان سرد القصة عبر إيران وأفغانستان وصولًا إلى البنجاب، ثم اختفاء «كوه نور» المؤقت عند وفاة رانجيت سينج. الكتاب قصة تاريخية معقدة تمتد فصولها من جنوب آسيا إلى أن تصل في النهاية إلى إنجلترا، ويقدم معلومات وحقائق مفيدة جدًّا لكل مهتم بالتاريخ الهندي والفارسي.

الكتاب: معلقة الأضداد

المؤلف: كمال أبو ديب

الناشر: دار فضاءات للنشر والتوزيع



تحت عنوان «فاتحات» يقول كمال أبو ديب: «كتبت هذه المعلقة عام ١٩٧٣م، وأرسلتها إلى أدونيس الذي عبر عن إعجابه بها، وقرر إصدار عدد خاص بالشعر من «مواقف» لتنشر فيه؛ لأن نشرها في عدد عادي صعب، إذ بلغت في الصيغة التي كتبتها بها حوالي ٨٥ صفحة، وقد أسعدني أن أدونيس منح القصيدة من وقته الثمين قدرًا كبيرًا، فقام بتوزيع أسطر النص ومقاطعه توزيعًا جميلًا مكثفًا قلَّص به عدد الصفحات إلى ٣٧ صفحة، ومنح القصيدة إيقاعًا وبنية ولهجة مغايرة للصيغة التي كنت قد شكلتها بها». والمعلقة منشورة في الكتاب بتوزيع جديد اعتمده كمال أبو ديب، إضافة إلى التوزيع الذي نُشرت به في مجلة مواقف. ورأى أبو ديب أن ينشر معلقة الأضداد من جديد؛ لأنها تنتمي إلى الحاضر والمستقبل بقدر ما تنتمي إلى الماضي.

ديوان «زراوند» للشاعر زكريا محمد
رؤيا الموت ودلالاتها

سعيد بوعيطة كاتب مغربي



تنطوي المجموعة الشعرية الجديدة «زراوند» للشاعر الفلسطيني زكريا محمد، الصادرة عن دار الناشر في رام الله، على خصائص شكلية مميزة؛ جعلتها مختلفة عما هو مألوف في الكتابة الشعرية العربية، ذلك أن الملمح الأساسي البارز على صعيد الصنعة البرّانيّة للديوان، ليس مجرد كسوة، بقدر ما يشكل انعكاسًا لمختلف الصور الجوّانيّة للذات الشاعرة بكل تجلياتها وكينونتها وتعدد أحوالها ومقاماتها. إن أول ملاحظة يسجلها قارئ هذا الديوان، غياب تسمية نصوصه وعنونتها. فقد جاءت جميع قصائد الديوان من دون عناوين. كما لا يحتوي على فهرس يشي بمحتوياته.

هكذا، يجد القارئ نفسه في مواجهة القصائد واحدة تلوى الأخرى منذ الصفحة الأولى (ص: ٥) وصولًا إلى آخر الديوان (ص: ٢٦٠). لكن حين يختار الشاعر التسمية/ العنوان، فإنه يسمي الديوان دون أجزائه (قصائده)؛ لهذا، فالعنوان الوحيد الذي يتركه الشاعر هنا هو العنوان الرئيس «زراونـد». يدل هذا الأخير على تلك العشبة المعمرة التي تشبه الشعر في طبيعته المتحولة، عشبة معمرة، ولها أكثر من خمس مئة نوع، تعرف بأكثر من اسم ذي دلالة شعرية بالغة (غليون الهولندي، عنق الجمل، فقوس الغول، قثاء الحية،... إلخ). تنمو على أكمل وجه في تربة طينية ورملية. أليست تربة الشعر في أصلها تربة طينية، لزجة، ورملية متحركة؟ إلا أن اسم زراوند لا يرد في المجموعة كلها، إلا على الغلاف الأمامي؛ مما يجعل من «الزراوند» ذلك الاسم الجامع، بحيث تتحول دلالة عنوان الديوان إلى «كتاب الـزراونـد»، بمعنى كتاب الـولادة. تؤشر هذه الأخيـرة إلى التجدد والاستمرارية في الحياة والكون، لكن التجدد/ الحياة عند زكريا محمد وثيق الصلة بالموت.

دائرية الكون

تـتـوالى قـصـائـد الـديـوان كـأنـها أنـفـاس مـتـوالـية غير مستقطعة؛ قصائد عارية من كل شيء إلا من تاريخ كتابتها المرقون في طرف الركن الأيسر للصفحة، ليشكل التاريخ عنوان القصيدة في علاقاتها مع الزمن النفسي والوجودي للشاعر، كما تشكل تاريخ أنفاس الشاعر وعذاباته في لحظة التجلي (لحظة المخاض العسير). كأن الشاعر زكريا محمد يريد أن يقول: لن أسمي قصائدي، فالتسمية موت وفناء؛ لأن كل مسمى (المعلوم المعين) لا بد له في آخر المطاف من ميتة مفترضة مجازية كانت أم حقيقية، لذا أيها القارئ، سأترك لك تواريخي، والتاريخ باق. بيد أن الشاعر لا يقدم تواريخه هذه وفق تسلسل زمني/ كرونولوجي. زمن الحدث المتحقق وفق شرط وجوده. فقد كتبت القصيدة الأولى عام ٢٠١٨م، والثانية في العام ٢٠١٩م، والأخيرة عام ٢٠١٨م، وما قبلها في عام ٢٠١٣م. وفق تسلسل قد يبدو للوهلة الأولى عشوائيًّا، لكن الشاعر جاء به عن قصد؛ ليشكل خلطًا للفواصل الزمنية، فواصل لحظة الكتابة بعضها ببعض، حتى يغدو الزمن دورة حياة هذه التواريخ/ القصائد، زمنًا دائريًّا، لا أول له ولا آخر، يعيش في نفسه إلى الأبد؛ لهذا، فالنص الشعري عند زكريا محمد، عبارة عن كون دائري لا يتوقف عن الحركة والدوران، شأنه في ذلك شأن حياة الإنسان، فالكون كما يقول في القصيدة الأولى: أيتها الكذابة، سوف أكسر غصنك، سوف أكسر/ المنبر الذي تعظين فوقه. الكون دائرة، وكل شيء/ يسافر من نقطة على محيط الدائرة ثم يعود إليها (الصفحة: ٥).

تسافر قصائد الديوان على محيط الدائرة وحوافها ثم تعود إليها من جديد؛ لتشكل دائرية الكون في العوالم الشعرية لديوان «زراونـد» المشدودة إلى جدلية الحياة الموت، ذلك أن الحديث عن الموت، في مجال الإبداع (فلسفة وأدبًا)، هو أشبه ما يكون بالحديث عن الشمس، التي أشرقت، ثم غربت، فأشرقت في مكان آخر. الموت غياب وحضور. غياب هنا، وحضور هناك. إنه، بعبارة أخرى، انتقال من الألفة إلى الغرابة والاغتراب. والمرء المغترب يتجدد بانتقاله إلى مكان غير مألوف؛ لأنه في هذه الحالة يستعير ثوبًا جديدًا يجعله يبدو في منظر غير معهود على حد تعبير عبدالفتاح كليطو، لهذا، فإن للاغتراب، علاقة وطيدة الغياب/ الموت، مثلما أن الألفة ترتبط ارتباطًا قويًّا بالحضور/ الحياة.

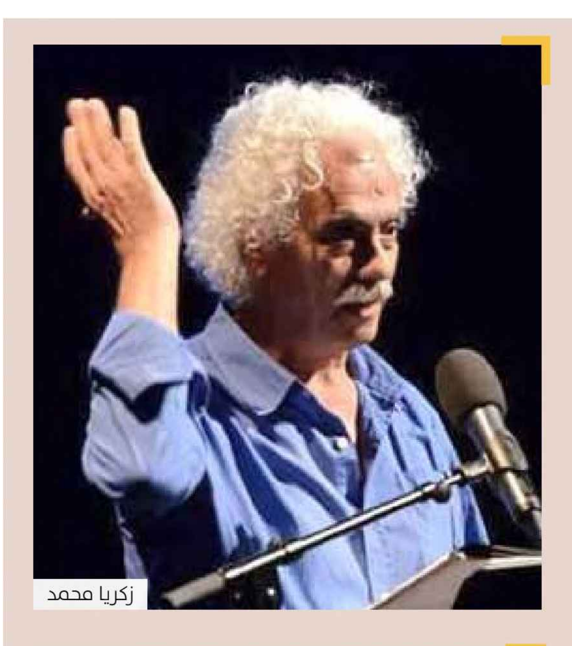
دائرية الكون ورمزية بنات نعش

هذا البعد الدائري للحياة/ الكون، جعل الشاعر زكريا محمد يوظف أسطورة بنات نعش من خلال عملية تناصية. بنات نعش الدائرات في الأفلاك بشكل دائري وبدون توقف. يقول في الصفحة، ١٢٤: وحين أموت ارفعوني إلى درب التبانة. ضعوني هناك/ في نعش (بنات نعش)، أريد أن أكون نديمًا للفرقدين/ أريد أن أكون قدحة صغيرة بين نجمتين/ لكن دعوني قبل ذلك أكتب مقطوعتين: مقطوعة/ للنهار، ومقطوعة لليل. مقطوعة للسيف ومقطوعة/ للضيف، فالشعر رحلة لا تنتهي.

ويقول كذلك في الصفحة، ١٤٠: اللعنة بنات نعش، موتهن يدمع عيني./ وكلما ظننت أنني ميت هبت الريح وتنفست من أنفي/ لا شيء يعتدّ به عندي، أصنع خريفًا من شظية مرآة،/ وألغي ربيعًا بضربة فرشاة./ قبضتي على عكازي، وقلبي يقفز بين الشوفان البري. وظف الشاعر زكريا محمد أسطورة بنات نعش للدلالة على سرمدية الكون. وتعاقب الحياة والموت التي تتقاطع في بعدها الدلالي مع دائرية الحياة/ الكون.

رؤيا الموت ودلالتها

يؤكد ألبير كامو في أغلب تصوراته الوجودية أن النظرة الإبداعية، في إدراكها للموت، هي نظرة إيجابية، تنظر إليه بوصفه وجودًا هناك، ولا تنظر إليه على أنه شر مخيف؛ لهذا سعى الشعر (الإبـداع عامة) إلى التركيز على ذلك الوجود


زكريا محمد

تسافر قصائد الديوان على محيط الدائرة وحوافها؛ لتشكل دائرية الكون في العوالم الشعرية لـ«زراوند» المشدودة إلى جدلية الحياة الموت

المضمر في الآنية، ال(هنا) وال(هناك)؛ لأن إمكانيات الوجود تتجاوز المتجلي/ المادي، لذلك أثث المبدعون أفضية عوالمهم هناك، قبل موتهم. يفتتح الشاعر زكريا محمد «زراونده» بفقرة تكاد تكون عتبة الولوج إلى عالمه الشعري:

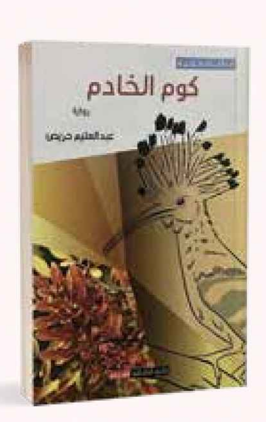
فجأة رد لي الموت ما أخذه مني. وقفت عربته أمام/ بيتي، وأنزلت كل شيء: أحبتي الذين اختطفهم مني،/ أصدقاء طفولتي، والأمل بتنورته القصيرة/ لم يعد لدي ما أبكيه، أستطيع الآن أن أضع نعلي تحت/ رأسي كي آخذ غفوة طويلة (الصفحة: ٥).

يحضر الموت في هذه الافتتاحية على عكس ما جسدته نصوص الشاعرة الأميركية إيميلي ديكنسون (١٨٣٠- ١٨٨٦م) التي هيمنت على قصائدها هواجس الموت ودلالاته. فعلى الرغم من حضور الموت عند كلا الشاعرين، فإنه لا يأتي ليأخذ الشاعر زكريا محمد إلى العالم السفلي كما هو الشأن مع الشاعرة ديكنسون. لكنه يعيد إلى الشاعر كل شيء أخذه منه. هذه الإعادة التي تعمل على تجدد الحياة أو الأمل بتنورته القصيرة إلى نقطة البدء (نقطة الخلق الأولى).

ملحمة «كوم الخادم».. سرد روائي ميتالغوي

أمل الجمل ناقدة مصرية

من نقطة النهاية تبدأ الرواية، من لحظة الهدم الثوري والطوفان الأعظم يبدأ البناء السردي؛ حيث ترتفع بجلاء في كلا المشهدين «أصواتُ الاستغاثة والهلع، فالقرية كلها تصرخ، حينما انفجرت عيون الماء، وتدافعت الأسماك المتوحشة من البئر القديمة، لتأكل كلّ شيء. ستُباد القرية بأكملها، لتنتهي الحكاية، وتبدأ أخرى، ولكن بدون غانم ومملكته، وقريته التي طالما حلمتْ باستخراج كنزها الملعون، الذي سيُغير خارطة العالم، ويجعل منها أغنى قرية على وجه البسيطة».



من لحظة الثورة والهدم يبدأ المؤلف، وكأنه اختيار يُؤكد أن كل بناء جديد يحتاج لهدم القديم؛ لذلك يبدأ النص وينتهي بالهدم، ثم ينسج بينهما تاريخًا ممتدًّا وعميقًا لذلك المجتمع، فما بين مشهدي الدمار والاندثار في بداية ونهاية الرواية القصيرة - أو «النوفيلا» - «كوم الخادم» بتوقيع الصحافي والشاعر المصري عبدالعليم حريص، الصادرة عن دائرة الثقافة بالشارقة - في ١٦١ صفحة من القطع المتوسط، نعيش تجربة سرد دائري مليء بالمنحنيات صعودًا وهبوطًا وفق مصاير وأهواء الأبطال، سواء كانوا شخصيات رئيسة أو محورية، حتى تلك الشخصيات الهامشية تظهر بملامح حادة قوية لتُكمل المعمار السردي، والبناءين المجتمعي والفني لمملكة غانم، عبر خيال تعبيري رشيق ومتين، ملون بفضاءات الواقع الذي تُخصبه الأسطورة من دون أن يتخلى المؤلف عن إشارات سياسية يأتي بعضها مُغلفًا برداء شفاف مباشر من الدلالات الرمزية على الأخص ما يتعلق منها بحرب ٤٨، ونكسة ٦٧، وبقايا الملكية والإنجليز، وحكم الضباط الأحرار، وقوانين الإصلاح الزراعي.

نص ميتالغوي

أما بعض الإشارات السياسية فيبدو متواريًا، متسترًا بقناع الأسطورة أو الأحلام وكأنه يحتمي بهما؛ كي يشي بقضايا شديدة المعاصرة، فالكاتب يوظف تقنية الرمز، فيمزج بين الرمز والأسطورة والتراث والفلكلور، جاعلًا الرمز القادم من أعماق الماضي واضحًا، بجماله وقيمه وبهائه، لكنه ماضٍ لا يخلو من تناقض، وكانت له مشكلاته أيضًا.

ليس الرمز هنا رمزًا جزئيًّا، وإنما رمز كلي، يشتمل الحياة بشتى صورها. فللرمز مقدرة على تجريد الواقع وصياغته في علامة تتخذ من الحكاية التاريخية والأسطورية والشعبية أردية شفافة لها، وهو ما يتضح بقوة مع قضية الاستبداد المطروحة عبر أشكال متباينة ومختلفة داخل متن رواية «كوم الخادم»، كما أن فرض الهيمنة في المجتمع هناك واضحة في طغيانها، فالهيمنة والاستبداد متفشيان في قلب ذلك المجتمع البطريركي الغارق في ذكوريته.

أما لغة النص فواضحة غير معقدة، لكنه أيضًا يمتاز بأنه سرد يمتلك بنية لغوية متعددة الطبقات، حيث يفارق في العديد من المرات أرضية الدلالات اللغوية المباشرة، ليحوم في سماوات رمادية وأجواء فوق لغوية، حيث الدلالات المتكاثفة، التي ما تلبث بعد فكّ شفراتها النصيّة إلى أن يجري تأويلها إلى فضاءات رحبة من الدلالات الثنائية لتشكل عوالم شفيفة من المعاني والدلالات. فمثلًا هناك العديد من الاختيارات التي تجعلنا نتساءل ونتوقف أمامها طويلًا: لماذا اختار الروائي «الهدهد» ليسقط في البئر مع هذا الغلام

الذي يسكن جسده مملكة من الجن؟ هل يودّ السارد العليم بالأمور إعادتنا لقصة سليمان الحكيم؟ ولماذا اختار لبطله «غانم» أن يُصبح أول ملك على الأرض لا يوجد لديه رعية؟ لماذا جرَّده من شعبه وأملاكه رغم وجود مملكته الشاسعة، ولم يترك له سوى ميراث العدم؟ لماذا قرر أن يحوّل الأسماك من مصدر للخير ورمز الزرق في الثقافة الشعبية، ويستبدل بها صورة كائنات متوحشة تلتهم الأخضر واليابس في القرية؟ لماذا تَعمَّد الروائي أن ينسج العديد من الثنائيات المتناقضة أحيانًا، فمثلًا هناك ثنائية الابنة التي اختارت أن تقرر مصيرها بنفسها، فاتخذت قرارها بالهرب مع مَنْ تُحب؟ في حين رضخت الأم للسرقة والقبول بالزواج من مغتصبها لأن معاملته لها كانت أفضل من الحياة التي كانت تعيشها بين أهلها، مع مراعاة أن الفكرة ذاتها تتقاطع مع فكرة مديح المحتل والمستعمر وفق ما يطرحه الراوي العليم؛ إذ يُفضل وجود الاستعمار ويراه في مصلحة الشعوب المحتلة.

الثنائيات

يعود المؤلف للثنائيات حيث تلوح في الأفق بين فصول العمل بقوة لتؤجّج الصراع الدرامي، منها ثنائية الثوري والخانع، فنواف ذاته -الابن الأكبر لغانم والثائر على والده- يجمع بين الصفتين، وكأنه يمثل ضفتي شخصية واحدة اعتبارية، الأخذ في الحسبان بثنائية متناقضة أخرى تتعلق بشخصية الجازية ومقارنتها مع باقي الشخصيات النسوية، فالأولى تبدو أقرب لعالم الرجال وسطوتهم، وهناك شخصيات أخرى هامشية عديدة -من النساء والرجال- أغلبها كان خانعًا، لكنه الخنوع المُوشى برداء الحكمة والفضيلة، حيث يجعلها المؤلف تبدو كأنها ثنائية للفكر المستنير في مواجهة الواقع الحافل بالثأر، واللعب وفق حسابات المكسب والخسارة، مثلما تبدو بجلاء ثنائية السلام في مواجهة الدموية، والصراع بين جِيلَيِ الآباء والأبناء وما بينهما من منافسة وعدم اتفاق، إضافة إلى ثنائية الحلم والواقع، الحرام والممنوع، المباح والمسموح، خصوصًا ما يتعلق بالنظرة إلى اللص ومكانته الاجتماعية، والعلاقة بينها وبين الفتوة في روايات نجيب محفوظ. وغيرها من الأمور مثل العلاقة بين المسيحيين والمسلمين، أو بين التاجر اليهودي والفلاحين، أو بين حرب فلسطين واغتصاب غانم للأرض من أولاد أخيه، واغتصاب صاحب أرض المقام لميراث أولاد أخته أيضًا،


عبدالعليم حريص

يبدأ النص وينتهي بالهدم، ثم ينسج بينهما تاريخًا ممتدًا وعميقًا لذلك المجتمع، فما بين مشهدي الدمار والاندثار نعيش تجربة سرد دائري مليء بالمنحنيات

وكأنه إسقاط على «القدس» واغتصاب أرض فلسطين... وإلا فلماذا رُبِطَ بين الواقعتين؟

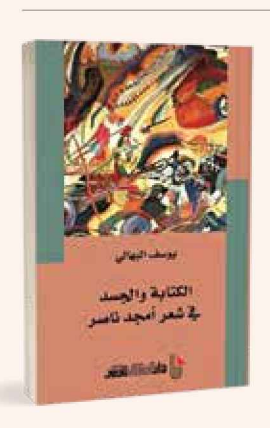
إن تلك الأقطاب الثنائية -السابقة- المتقابلة تعمل على شحن المسار الدرامي بتوترات جدلية، وطاقات صراع تحفظ للحكاية ديمومتها وتُنشط حيويتها، خصوصًا عندما يحكي عن «حازم بيه» ومنافسته للمسيحيين في عهد الملك فاروق، مثلما يجعلنا نتساءل: لماذا جرى تجهيل شخصية صاحب أرض المقام بينما جرى تعريف هوية مَنْ تجرأ على شرائها، فالمشتري نصراني مذكور عنه كثير من التفاصيل؟ لماذا التجهيل في مقابل التعريف؟ كذلك صاحب الأرض مجهول الهوية يُحصن نفسه بقراءة فاتحة الكتاب والمعوذتين ثم يستنجد بأم اليسوع، وكأنها إشارة إلى هويته المسيحية أو تغليب لها على إسلامه «فعند الصباح سمع الخفير ينادي عليه، فخرج معه في هدوء، وهو يحصن نفسه بفاتحة الكتاب والمعوذتين، وأحيانًا يردد يا أم اليسوع أنا في حماكِ، حتى أرجع إلى أولادي، فهو لا يدري بأي دعاء سيحفظه الله من بطش حازم بيه».

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

«الكتابة والجسد في شعر أمجد ناصر»
إبدالُ الوعي الشعري

نجيب مبارك كاتب مغربي

مثّلت تجربة الراحل الكبير أمجد ناصر إبدالًا رئيسًا في قصيدة النثر العربية، وشكّلت أعماله الشعرية متنًا اختبَر من خلاله طرائق جديدة في الكتابة الشعرية، وهو ما جعل من منجزه النصّي استثناءً، حقّق انفصاله عن أشكالِ تمثُّل قصيدة النثر المتداولة في الشعر العربي. وقد كان من الطبيعي أن تثير تجربةٌ فريدة بهذا الثراء عددًا كبيرًا في القراءات التي تناولتها بالدرس والتحليل، سواء من الناحية الأكاديمية أو النقدية، وهو ما يشهد عليه عدد من الدراسات التي صدرت في السنوات الأخيرة، على امتداد العالم العربي، لعلّ آخرها دراسة للباحث المغربي يوسف البهالي تحمل عنوان «الكتابة والجسد في شعر أمجد ناصر» (دار توبقال، ٢٠٢٠م). وفيها يحاول الباحث الإجابة عن سؤالين محوريين: كيف تمثَّلت كتابة أمجد ناصر الجسد وأبدلت وضعياته في القصيدة؟ وكيف راهن هذا الجسد على تفكير ذاته شعريًّا بما يجدّد بناءه من قصيدة إلى أخرى؟



يرى يوسف البهالي أنّ ممارسة أمجد ناصر النصية انشغلت بشكل الكتابة، وراهنت قصيدته على إبدال هذا الشكل وهي تنتقل من قصيدة التفعيلة إلى قصيدة النثر، ثم الانتقال بجسد هذه القصيدة من وضعية إلى أخرى تبعًا لتمثُّله فعلَ الكتابة. ولم ينفصل مفهوم الكتابة الشعرية عند أمجد عن قصيدة النثر، وظلَّ وعيه بها مهجوسًا بالشكل الذي راهن على هدم الحدود بين الشعر والنثر. ولا شك أنّ مجموع أعماله الشعرية تقوم على نسق متين، بل إنّ لكلّ مجموعة من أعماله نسقها الخاصّ، يحقّق به انفصاله عن الأعمال الأخرى، ويُظهر ملمحًا من ملامح مشروعه الكتابي.

فكلّ ديوان ينهض على رهان كتابي موصول بطبيعة المرحلة التي شهدت ميلاده. وتؤلّف بين قصائد كلّ مجموعة رؤية خاصّة للكتابة الشعرية، تُبرز إبدال الوعي الشعري المستمرّ عند الشاعر؛ لأنّ فعل الكتابة عنده هو في الأساس تمرُّد وبحث عن المسالك المُفضية إلى قصيدة بقوانين مختلفة.

منذ أن وجد أمجد ناصر تصوُّره لقصيدة النثر ولعناصرها المعرفية والنظرية في الشعرية الأميركية، انفتح في تجربته الشعرية أكثر على أسئلة القصيدة، وعلى ما يراه ضروريًّا للاستمرار في حفر الأعماق بحثًا عن المعرفة الشعرية. وظلت قصيدته تطرح سؤالًا قلقًا عن ممكنات شعرية جديدة، راهن فيها على حضور الجسد، وهو ما ظهر بشكل جليّ في الأعمال المكتوبة أثناء مقامه في لندن، حيث انكشفت ملامح وعيٍ جديد، انتقل فيه ممّا هو جَمعيّ إلى ما هو ذاتيّ، وأصبح الجسد، بما هو ذات، المنطلق فيما يجري داخل القصيدة. غير أنّ تعدّد أوضاع الجسد وصوره يقود إلى الاستنتاج بأنّه يصعب الحديث عن هذا الجسد بصيغة المفرد.

وفي ضوء الانتباه إلى اختلاف وضعية الجسد داخل القصيدة عن وضعيته خارجها، تبدّى في أعماله إبدال الوعي بالجسد من داخل البناء الشعري، خصوصًا في مجموعة «سرّ من رآك». على أنّ المهيمن في صورة الجسد كما قدّمه هذا العمل تجلّى في استناده إلى الاستعارة، وفي تقديمه في وضعياتٍ مختلفة، بحيث أصبح فيه منتجًا لدلالة متولّدة من مُمكنه، بعد أن كان الجسد في المجاميع السابقة عليه

مجرّد استعارة في خدمة دلالة يقوم الشعر بالتعبير عنها. ومن جهة أخرى، راهنت قصيدة أمجد على حركية الشكل بما يضمن التحرّر من نمطية البناء. وقد شكّل ديوان «حياةٌ كسرد متقطع» إبدالًا رئيسًا، انشغل فيه الشاعر بتأسيس ممارسة نصّية مغايرة، تُحقّق انفصالها عن سلطة النموذج، الذي خضعت إليه قصيدة النثر العربية، لتصنع نظريتها من داخلها.

لقد هيَّأ رهان الانفتاح على التجربة الإيروسية، من خلال الكتابة الشعرية، سمَة تحوُّلٍ، أعاد به أمجد ناصر بناء علاقته بالجسد في القصيدة حيث صار جسدًا متأمِّلًا لذاته. وقد حفر الشاعر من خلال هذه التجربة الكتابية مسالك جديدة، حقَّقت الإيروسية، كموضوع، وسمحت للجسد بالتجدّد وإبدال وضعياته عبر الكتابة من جهة، وعبر التوغّل في تأمّل آفاق الكتابة من جهة أخرى، لتكون الكتابة نفسها ممارسة مصحوبة بتأمّلها لذاتها. ويجسّد الديوان اللندني الأوّل «رعاة العزلة» منطلق هذا الانشغال ونواته الأولى لدى أمجد ناصر، قبل أن يخصّ الشاعر بعده ديوانًا بكامله، هو «سرّ من رآك»، يحتفي فيه بتأمّل الجسد من خلال التجربة الإيروسية، وهو ما واصله في الأعمال اللاحقة.

وعمومًا، فقد كان مسعى القصيدة في لندن تحرير الجسد من الكبت الذي سيَّجه، وكرّس نسيانه، وراهن بناؤها على إبدال رؤية الجسد إلى نفسه ليفكّر في ذاته شعريًّا. وقد تبدَّت فردية هذه الممارسة في انتقال بناء القصيدة من التعويل على المعنى إلى خوض غمار التجربة. وهو ما أبدل وضعية الجسد في البناء، لينتقل من الذهني إلى الحسي بالرهان على مختبر اللغة، والخوض في موضوعات جديدة، تحرَّر فيها الجسد من المتعاليات التي قيَّدته.

كَتب الجسدُ في قصيدة أمجد ناصر سيرتَه شعريًّا، وراهن في هذه الكتابة على إعادة خلقه الذاتي انطلاقًا من زمن حاضر. غير أنّ هذه الكتابة عملت على إعادة ترتيب سيرة الجسد، فيما هي تضعه في الآتي، بخلاف السيرة النثرية، التي تخضع لقانون الاسترجاع، تحكي ماضي الجسد، وتُلغي مستقبله. وقد اشتغل أمجد ناصر على إعادة بناء المفكَّك في تاريخية الشعر، واستثمار عناصره المفكّكة في أفق الرهان على بناءٍ جديد، يصير فيه السرد شعريًّا، أي مشروطًا بالسياق الشعري، وليس بما يأتي من خارج الشعر.

كما تمثَّلت كتابة أمجد ناصر الموت شعريًّا، وعملت على اختبار وضعية الجسد واللغة في تفاعلهما مع فضاء الموت، بما هو تجربة تورّط الذات الكاتبة في مغامرة كتابتها.


أمجد ناصر

وقد حقّق الجسد إدراكه أيضًا عبر الحواسّ، واستند إليها في بناء معرفته، واشتغلت الرائحة والعين في قصيدة أمجد وفق إستراتيجيات متباينة، في سعيهما إلى تشييد ذاكرتيهما الخاصّتين. فإذا كانت لحاسّة الشمّ في أعمال الشاعر ذاكرة نصّية، تراهن على تذكّر المنسيّ الذي حجبه الواقع الجديد، وألغى احتمالاته، فلأنّها تساهم في تبديد المسافة بين الماضي والحاضر بلغةٍ تحتفي بالرائحة، وتقيم اشتغالها على إبدال العلاقة بالأشياء.

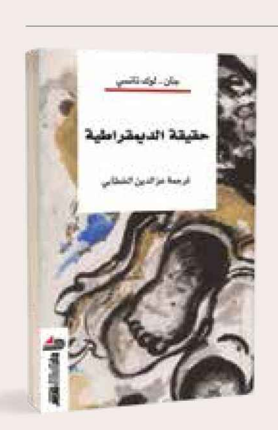
أمّا بالنسبة للذاكرة البصرية، فقد بَنَت العين ذاكرتها الخاصّة في القصيدة، بما أتاح وصل الجسد بتاريخه، فيما هذه الحاسّة تعيد بناء التاريخ من خلال الكتابة. وقد ظهر اشتغال ذاكرة العين على الصورة المسترجعة موسومًا بتعدّد الطرائق. ولم ينفصل الرهان على الجسد في القصيدة عن سؤال اللغة، بما هي تحقُّق للجسد في الكتابة.

يخلص الباحث، في الختام، إلى أنّ فعل الكتابة في دواوين أمجد ناصر الأولى لم ينشغل بفاعلية الجسد، بقدر ما تناوله كموضوع. لكنّه انطلاقًا من مجموعة «سُرَّ من رآك» أعاد بناء علاقته بالجسد في القصيدة، وهو ما مثّل إبدالًا في الوعي الشعري للراحل أمجد ناصر وتحوُّلًا جديدًا في مساره الكتابي؛ ذلك أنّ البناء العامّ لهذه المجموعة يروم التخلّي عن توجيه الصوت الجماعي، الذي هيمن في المجاميع السابقة عليه. وفي هذا التخلّي توجَّهت الكتابة نحو أفقٍ آخر، عبر الإنصات المرهف للجسد، وهو يفكّر في ذاته ويتأمَّلها شعريًّا، من داخل القصيدة.

حقيقة الديمقراطية: فن العيش المشترك

المهدي مستقيم باحث مغربي

لا بد للدولة الديمقراطية من شعب ذي هوية جماعية قوية يحرص على تطبيق مبادئها انطلاقًا من تشرُّب مبدأ الاحترام الوضعي، الذي منه تنبجس قيم التضامن والالتزام بيننا من أجل خدمة مشروع سياسي مشترك، حتى يتمكن شخص أو جماعة من الأشخاص من حكم مجموعة كبيرة من الأفراد كان لا بد من الحصول على سلطة ذات شرعية تخوّل للحاكم إصدار أوامر ملزمة للجميع. ومن أجل ذلك صِيغَت صِلة مقنعة بين القانون والسلطة السياسية من جهة، وبين المعتقدات والممارسات الدينية من جهة أخرى أتاحت للحكام ضمان خضوع الناس لأوامرهم.



ولا تتحقق السياسة بوصفها مطلبًا، إلا بتحقق ما تعد به. ولعل أعظم وعد تعد به هو الحرية بما هي قيمة سياسية منشؤها من السياسة نفسها. وهو الأمر الذي فطن إليه الفيلسوف الفرنسي جان لوك نانسي في كتابه «حقيقة الديمقراطية» الصادر حديثًا عن دار توبقال للنشر والتوزيع- ٢٠٢٠م، بترجمة الدكتور عز الدين الخطابي، غير أن السياسة تقتضي تشييد قواعد قوامها الشرِكة والاشتراك والمشارَكة والتشارُك، بيد أن المعايير التي يعتمد عليها العمل السياسي في ممارسته للحكم، حسب جان لوك نانسي، لا يمكن أن تنشأ من معانٍ متعالية، وإنما منشؤها من صلب التعدد والتنوع البشريين، ويرجع ذلك إلى كون الحكم السياسي ليس مسألة معرفية أو فكرًا تأمليًّا، بل هو مسألة حرية إنسانية، أي أنه يحيل إلى عالم يشترك فيه الناس الأحرار فيما بينهم.

لطالما اعتُبِرت «الكليانية» شرًّا سياسيًّا مطلقًا مضادًّا للديمقراطية، شرًّا عارضًا انقضّ على الديمقراطية من دون أن يكشف عن مصدرها، في حين أن هذا المصدر، كما يذكر جان لوك نانسي، ليس سوى الديمقراطية نفسها، لقد خذلت الديمقراطية نفسها حين عجزت عن التوافق مع مثالها ذاته، ومع حقيقة «الشعب» وحقيقة السلطة، وهو الأمر الذي جعلها وسيلة تدعّم أسس الحركات «الكليانية»، فقبل الحرب العالمية الثانية والأولى كذلك «كان من الممكن أن يعدّ المرء نفسه «ماركسيًّا» بهذا القدر أو ذاك بصيغ مصطنعة أو منمقة، أو يعدّ نفسه بالضرورة «ثوريًّا» ولو بصيغة «محافظة» أو «روحية».

وكيفما كان الحال، فإن الفكر تخلى عن الديمقراطية، وفي أفضل الأحوال، عدّها أهونَ الشرور. هكذا تَبيَّنَ أن الديمقراطية تحمل حتميًّا، إمّا كذبة الاستغلال أو كذبة الرداءة، ومن الممكن أن تكون الكذبتان مجتمعتين. بذلك، انغمست السياسة الديمقراطية بشكل لا يقاوم، داخل رفض مزدوج للعدالة والكرامة».

يبرز جان لوك نانسي أن الهجوم الذي عَرَّضَت له الديمقراطية نفسها جعلها مطالَبةً بالابتكار من جديد عوْضَ الاكتفاء بالدفاع عن الحالة التي وُجِدَت عليها، وتُعَدّ حركة ١٩٦٨م أول مؤشر لمطلب الابتكار هذا، حيث «حصل تحول عميق للفكر في معناه الأوسع والأعمق والأكثر نشاطًا وإجرائية أيضًا، للفكر بوصفه خطة تأمل في الحضارة والوجود وأشكال التقويم. ومما لا شك فيه، أن المطلب النيتشويّ «لقلب جميع القيم» أصبح فعّالًا في هذه الحقبة، وذلك بشكل مغاير للنمط البهلواني والكارثي المميز للرايخ الثالث».

الديمقراطية بوصفها روحًا

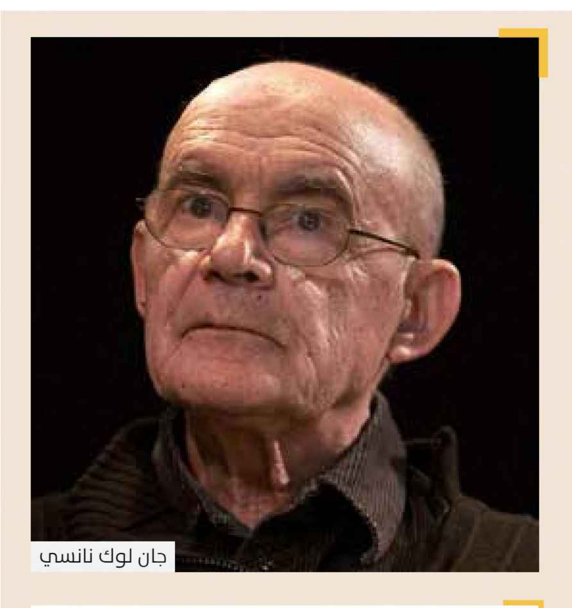
على الديمقراطية إذن حسَب جان لوك نانسي أن تفكر في نفسها بوصفها رُوحًا، لا بوصفها شكلًا ومؤسسة ونظامًا سياسيًّا واجتماعيًّا فقط، على أن الرهان الأعظم الذي تصبو إليه هو: الاهتمام بالوجود، «فما يجعل هذا الأخير مشتركًا، لا ينتمي فقط إلى نظام الخيرات المتبادلة، بل أيضًا إلى ما لا يمكن تبادله وما لا يتوفّر على قيمة معينة؛ لأنه خارج كل قيمة قابلة للقياس».

ويرجع جان لوك نانسي اعتقاد جان جاك روسو القائل: إن الديمقراطية الحقة (المباشرة، الفورية، التلقائية) لا يمكنها أن تكون صالحةً إلا لشعب من الآلهة- إلى إيمانه الراسخ بأن الشعب والإنسان يجب أن يكونا مؤهَّلَيْنِ حتى يتعين القول: إن اللامتناهي معطى؛ فأنْ «ننسى أن الإنسان ليس إلهًا، وأن ارتقاءه بصيغة المطلق لا يُعرض، بل يحدث هنا والآن ضمن حضور، لا يمكن لـ«كرامة الشخص» و«حقوق الإنسان» أن تضمنه بأي وجه من الوجوه، رغم الارتباط الحاصل بينها وبينه. يجب إذن، ألا ننسى أن «المشترك» أي الشعب لا يمكنه أن يحظى بالسيادة، إلا في وضع يميزه بالضبط عن الارتقاء السيادي للدولة ولأي تشكيلة سياسية كيفما كان نوعها: ذلك هو شرط الديمقراطية، وهو ما يتعين علينا فهمه منذ حركة ٦٨».

السياسة الديمقراطية بوصفها سياسة منفصلة

ينفي جان لوك نانسي الفكرة القائلة: إن السياسة منفصلة، ويرجع ذلك إلى ماهية الكينونة المشتركة التي لا تقبل أن تؤقنم داخل أي شكل أو دلالة، فالمطلب الديمقراطي يضعنا وجهًا لوجه «أمام التمييز وليست هذه المهمة شيئًا آخر، غير ما يسمح بشق طريق الخروج من العدمية. وبالفعل، ليست هذه الأخيرة شيئًا غير إلغاء التمايزات، أي إلغاء المعاني والقيم، فالمعنى أو القيمة لا يحصلان إلا عبر الاختلاف؛ ذلك أن المعنى يتميز من غيره، مثل تميز اليمين من اليسار، والرؤية من السماع، وتُعَدّ القيمة على هذا الأساس غير متساوية مع غيرها».

ويوضح جان لوك نانسي أن السياسة الديمقراطية تفتح المجال أمام هويات متعددة من دون أن تصطف بجانب هذه دون تلك، وهو الأمر الذي يجعل الديمقراطية ترفض التمثيل؛ ذلك لأنها ليست من ماهية تمثيلية، «إنما تقدم ارتقاء تمثيل مصير وحقيقة ما هو مشترك، لكنها ترفض



لقد خذلت الديمقراطية نفسها حين عجزت عن التوافق مع مثالها ذاته، ومع حقيقة «الشعب» وحقيقة السلطة، وهو الأمر الذي جعلها وسيلة تدعّم أسس الحركات «الكليانية»

تمثيل الفضاء المشترك، بحيث تستطيع أن تفتح في إطاره كل تكاثر ممكن للأشكال التي قد يتخذها اللامتناهي، أو أيضًا لأوجه تأكيداتنا ولكل إعلان عن رغبتنا».

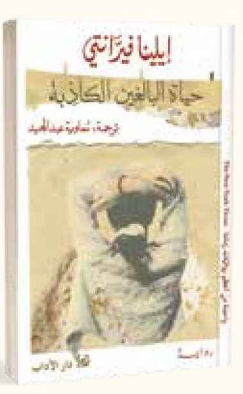
فن العيش المشترك

ومن ثمة يستنتج جان لوك نانسي أن الديمقراطية تقتضي تجاوز النظام السياسي، ولا يمكن أن يتحقق ذلك إلا داخل المدينة بمؤسساتها وصراعاتها بما هي فن للعيش المشترك، أي بوصفها شكلًا من أشكال الإنسانية اللامتناهية، هنا بالضبط يمكننا أن نحس بروح الديمقراطية. فـ« لا الموت ولا الحياة، يقدَّرانِ لذاتهما، فما يقدَّر فقط هو الوجود المشترك الذي يواجه غياب معناه النهائي، مثلما يواجه معنى كينونته الحقيقية- اللامتناهية».

لم تعد الديمقراطية كما كانت من قبل ذات صلة بالنظام السياسي، حيث سعت الديمقراطية الحديثة إلى أن تكون تأسيسًا جديدًا وشاملًا للعمل السياسي، وهو الأمر الذي فرض عليها أن تنزل لما هو أعمق من الأساس ذاته، أصبحت مهمة الديمقراطية هي أن تُوَلِّد الإنسان من جديد.

«حياة البالغين الكاذبة» لإيلينا فيرَّانتي
مونولوغ طويل تتخلله أصوات عدة

علي عطا كاتب مصري



رواية «حياة البالغين الكاذبة»، للكاتبة الإيطالية إيلينا فيرَّانتي، بترجمة معاوية عبدالمجيد، أصدرتها أخيرًا مكتبة «تنمية» بالتعاون مع دار الآداب البيروتية، علمًا أنها صدرت بالإيطالية عام ٢٠١٩م عن دار «إيديزوني إي/ أو». تخرج فيرَّانتي في هذه الرواية من فضاء ميلانو، الذي شغل رباعية روائية شهيرة لها، بعنوان «صديقتي المذهلة»، إلى فضاء مدينة إيطالية أخرى، هي مدينة نابولي، حيث تعيش «جوفانَّا»، التي تبدأ الأحداث وهي في الثالثة عشرة من عمرها، مع والديها، في حي راقٍ في نابولي العليا. لكنها تُصعَق عند سماع حديث بين والديها، وفيه يقارنها بـ«فيتوريا»، العمَّة؛ «القبيحة والحقيرة»، ومن ثم تهتز ثقتها بنفسها تمامًا، وقد كانت تستمدها من إطراء والدها الدائم لجمالها، وتنقلب حياتها المنظمة إلى حالة فوضى لا تدري -بحسب استهلال يسبق سرد ملابسات ذلك التحول الدراماتيكي ومآلاته على مدى نحو ثلاث سنوات من مرحلة مراهقتها- إن كانت تحتوي على الخيط الناظم لحكاية ما، أم إنها مجرد ألمٍ مشتَّتٍ لا شفاء منه.

وتمتلك فيرَّانتي، التي لا يعرف أحدٌ مَن تكون حقيقةً، أسلوبًا مميزًا، وهي بحسب الأستاذ في الجامعة الكاثوليكية في ميلانو وائل فاروق، استثناءٌ في موجة «البيست سيللر»؛ «لأن كتابتها رغم بساطتها وعدم اشتباكها مع قضايا كبرى، جميلة وتثير حنين عدة أجيال تمثل اليوم جمهور القراءة الرئيس في الغرب». وعلى الرغم من نجاحها عالميًّا، فما زالت فيرَّانتي؛ المولودة في نابولي عام ١٩٤٣م، تخفي هويتها الحقيقية منذ نشرها لأول أعمالها سنة ١٩٩٢م. ومع ذلك فإنها تعدّ باسمها المستعار هذا، الروائية الإيطالية الأشهر في وقتنا الحاضر، فقد بِيعَ مليونا نسخة من مؤلفاتها في أكثر من ٣٩ بلدًا حول العالم. تتمسك فيرَّانتي بسرية هويتها وتعدّها عاملًا أساسيًّا في عملها ككاتبة.

ازدواج لغوي

تشير «جوفانا» كثيرًا إلى ازدواج لغوي ما بين أهل نابولي العليا حيث تعيش مع أبويها، ونابولي السفلى حيث تعيش عمتها «فيتوريا» بقية أسرة والدها، وفي ذلك يقول وائل فاروق: «اللغة الإيطالية المعاصرة لغة حديثة جدًّا ولم تصبح لغة الحياة اليومية إلا مع انتشار السينما والتليفزيون في الخمسينيات. كل مقاطعة في إيطاليا عندها «لغة» مستقلة لا يمكن لأبناء المقاطعات الأخرى فهمها رغم أن جذورها ترجع إلى اللاتينية وعامياتها التي كان يطلق عليها الفرانكا».

تصر «جوفانا» على أن تتعرف إلى عمتها: «لم أكن أعرف عنها سوى القليل، أو لا شيء، وما رأيتُها إلا نادرًا، لكنني -وهذا هو المهم- لم أكن أذكر من تلك المناسبات سوى الخوف والنفور» (الرواية ص١١، ١٢). يضطر والداها إلى الرضوخ لرغبتها تلك، ومن هنا ستعيش تجربة ثرية في عالم يتجنبه والداها تمامًا، تمسكًا بالفضيلة المفتقدة هناك، بحسب زعمهما الذي سيتبين لاحقًا أنه كاذب، بما أن انعدام الفضيلة أو افتقادها هو أمر وارد في الأوساط الراقية وتلك السافلة على حد سواء، بحسب ما ستذهب إليه الرواية. ستبوح لها أمها بأن عمتها تعمل خادمة؛ «لأنها تركت التعليم وهي في

الصف الخامس الابتدائي». وصارحها والدُها وهما في الطريق إلى العمَّة قائلًا: «كانت عائلتي فقيرة لدرجة أنهم كانوا بلا أعين تذرف الدموع».

وحين رأت الفتاة عمتها قالت لنفسها، أو بالأحرى لقارئ مذكراتها التي تشكل قوام تلك الرواية: «بدت لي فيتوريا ذات جمال لا يحتمل لدرجة أن اعتبارها قبيحة كان أمرًا ضروريًّا». أبوها اسمه «أندريا ترادا»، مدرس للتاريخ والفلسفة في أرقى المدارس المتوسطة في نابولي. الوالدة كانت تدرس اللاتينية والإغريقية في إحدى تلك المدارس، وتصحح روايات رومانسية، وأحيانًا تعيد كتابة بعضها.

ولدت جوفانا في ٣ يونيو ١٩٧٩م؛ (أي أن الأحداث وقعت بدءًا من عام ١٩٩٢م تقريبًا). لها صديقتان شقيقتان؛ «أنجيلا» في عمرها نفسه، و«إيدا» تصغرها بعامين. والدهما «ماريانو»؛ أستاذ تاريخ في الجامعة، ويتعاون دائمًا مع إحدى المجلات المرموقة في نابولي. وأمهما «كوستانسا»، ستُفاجأ «جوفانَّا» بأنها متورطة في علاقة عاطفية مع والدها بدأت قبل ١٥ عامًا، وسيُحدِث ذلك صدمةً نفسية لها ولأمها وكذلك لصديقتيها «أنجيلا» و«إيدا» وأبيهما، ومن ثم لن تعود العلاقة الحميمية بين الأسرتين إلى ما كانت عليه قبل الكشف عن تلك الخيانة، التي لن نعرف أبدًا ملابسات اكتشافها.

من أين يأتي الشر؟

جوفانا مولعة بالقراءة، مثل والديها. في البداية كانت تودّ أن تصبح مثلهما، لكنها سرعان ما ستصدم فيهما وتقرر أن تنأى بنفسها تمامًا عما يمثلانه من دون أن تتخلى عن الشغف بالقراءة والمعرفة. عبرت من دهشة الطفولة إلى صدمة البلوغ. تلك الصدمة التي لا بد منها في الطريق نحو النضوج، على ما يبدو. وجاء التحول الأبرز في حياتها الهادئة عندما سمعت أباها يقول لأمها عنها: إنها باتت تشبه عمتها فيتوريا «القبيحة الحقيرة»... «جاءني الحيض منذ عام تقريبًا، وصار نهداي مرئيين إلى حد يشعرني بالحياء» (الرواية ص١١).

في تلك الأثناء لم تكن تعرف عن عمتها سوى القليل أو لا شيء، وما رأتها إلا نادرًا، «لكنني -وهذا هو المهم- لم أكن أذكر من تلك المناسبات سوى الخوف والنفور». سؤال الرواية الذي تطرحه بطلتها المراهقة: من أين يأتي الشر؟ من هنا سيسيطر على «جوفانا» فضول لمقابلة عمتها، ثم في ضوء ما جرى في المقابلة، ستقول «جوفانَّا» لأبيها: إنها لم تعد ترغب في رؤية عمتها. عمتها كانت قد قالت لها في تلك المقابلة: «خير لك أن تخافي مني. ينبغي للمرء أن يخاف حتى إذا انعدمت الضرورة، فالخوف يبقينا متيقظين». لكن «جوفانا» لن تذكر شيئًا عن ذلك؛ لا لأبيها ولا لأمها.

لا يبرز من عائلة «أندريا ترادا»، سوى العمة «فيتوريا»، مع أن له شقيقًا يدعى «نيكولا»، وهو عامل في قطاع السكك الحديدية، وشقيقتين أخريين: «روزيتا»، و«أنَّا». ومن خلال العمة «فيتوريا»، ستتعرف «جوفانا» إلى أسرة «إنزو»، الذي مات في ريعان شبابه بعدما وشى «أندريا» به لدى زوجته «مرغريتا»، كاشفًا عن علاقته السرية بشقيقته. ولـ«إنزو» و«مرغريتا» ثلاثة أبناء: «تونينو»، «كورادو»، و«جوليانا».

ستشك جوفانا أولًا في أن «ماريانو» على علاقة سرية بأمها، لكنها ستكتشف أن والدها هو الذي يخون زوجته مع زوجة أعز أصدقائه، وأن ذلك بدأ قبل ١٥ سنة. وأخيرًا تقول عن حصيلة ثلاث سنوات من الاقتراب الحميم من عوالم البالغين: «عندما أجتهد في تصنيف المراحل التي مرَّت بمجرى حياتي المتواصل، حتى اليوم، أقتنع بأنني أصبحت شخصًا آخر نهائيًّا» ص١٤٨. قالت لها أمها: «إن لأبيك زوجة أخرى (تقصد عشيقة) منذ ١٥ عامًا»، فردَّت عليها وهي غير قادرة على صرف شكها في أن أمها على علاقة حميمة بـ«ماريانو»: «وأنتِ أيضًا لك زوج آخر».

قال الأب: «لا جدوى يا جوفانَّا، فأنتِ مثل شقيقتي تمامًا»، ثم خرج من منزل الأسرة، ليعيش مع «كونستاس» وابنتيها في منزل فخم تملكه، ومن ثم أخذت علاقة «جوفانا» بالشقيقتين «أنجيلا» و«إيدا» تفتر متجهة نحو قطيعة حتمية.

هذه الرواية هي أشبه بمونولوغ طويل، ومع ذلك تتخلله أصوات عدة، لكن عبر «جوفانَّا»، التي تنتهي إلى القول لنفسها: «لستُ جميلة ولن أكون كذلك يومًا». ثقتها في نفسها مهتزة، كما يليق عمومًا بفتاة بلغت للتو السادسة عشرة من عمرها. هي أيضًا في ارتياب دائم، تجاه نفسها والآخرين... «أحتاج أن أعرف مَن أنا حقًّا، وأي شخص سأصبح». تبدأ الرواية وبطلتها على أبواب البلوغ، وتنتهي غداة احتفالها بعيد ميلادها الـ١٦، لكن الحكي هنا يأتي بصيغة التذكر. امرأة ناضجة، ربما تكون هي فيرَّانتي نفسها، تتذكر ملابسات دخولها عالم البالغين الذي تصفه بالكاذب، بما يعني أن ما سبقه كان عالمًا من البراءة، وكان لا بد من عبوره، فليس متاحًا -للأسف- أن نبقى ببراءة الأطفال إلى الأبد.

فرانكفونية المسرح بين الأنا والآخر:
احتلال العقول عبر الفنّ

عماد الدين موسى كاتب سوري

يُعد «المسرح» الفنّ الأكثر قدرةً على تغيير مسارات التفكير والوعي، وهو ما يدفع الطغاة على أشكالهم وأجناسهم لاستغلاله في الترويج لديمقراطياتهم، فيتحوّل إلى مشروعٍ غائي لرسالتهم الوحشية في افتراس البشر. الناقد العراقي أحمد ضياء في كتابه «فرانكفونيّة المسرح بين الأنا والآخر» (دار كنعان، دمشق ٢٠٢٠م)، يكشف في خمسة فصول كيف تسعى «الفرانكفونية» إلى احتلال العقول من خلال المسرح، بعد أن نزعت عنها خوذتها العسكرية.

بعد أن يُعرِّف المؤلِّف الفرانكفونية يرى أنَّ انتشارها جعل من الفعل الخطابي المفاهيمي حافزًا من أجل بيان المرمى البدائي، هادفًا إلى وضع يده على البلدان لنقلها إلى بر الأمان، وبعدها يجري الاتصال وتتماثل عبر أيديولوجيته المختلفة الكثير من المواقف؛ إذ تُفرَض ثقافة الانمساخ على الدول المُستَعمَرة وتُسلَب هويتها الثقافية والحوارية، وتزحف عليها لتزودها بإرث لا دخل لها به، ولكنَّها بهذا إنما تحاول أن تطبق انمحاءها التام على هذه الدول...

في الكتاب يتناول المؤلف تنوّع جغرافيا الفكر الفرانكفوني وما جاءت به، حيث تُبلور الفرانكفونيّة لمكمنها شرفة خاصة من أجل لفت الأنظار إليها وسحب كل الجوانب المعرفية المقامة ضمن المهيمنات الحياتية، وهي بذلك تأخذ مفهوم البراءة وتعمل عليه ضمن عباءة موسيقية عالية الفعل تتمخض عنها تلافيف استطاعت أن تكتسح التيارات كافة، وتعبئ الموقف حسب ما تخطط له من تسهيلات وحركات مستقبلية.

كما يرى الناقد أحمد ضياء أنَّ الفرانكفونيّة تتبنى الاشتباك مع ذوي الهوية الهشَّة من أجل تسيّد لغتها والاهتمام بها بشكل أكثر معرفة ومصداقية، والمثير هنا أن يسأل مثقف عربي، هو فؤاد العتر، كاتبًا مسرحيًّا من أهم أعلام الفرانكفونيّة صموئيل بيكيت قائلًا له: لماذا تكتب باللغة الفرنسية؟ فأجابه: لكي أُعذِّب نفسي، ولأجدَ صعوبة أخرى للكتابة، ربَّما هو نوعٌ من الإغراء أن تكتب بلغة تعرفها بدرجة أقل مما تعرف من لغات أو لغة معينة.

ويستنتج المؤلف أنَّ النموذج الفرانكفوني لا يقف عند بؤرة معينة، «ففي الفرنسية، وهي لغة لا تكترث كثيرًا للجهة التي انطلق منها الكاتب. يكون التذويب شغلًا أساسيًّا داخل هذه المنظومة الكبيرة؛ لأنَّها تسعى إلى سلب الآخر من هويته، وإلحاقه إلى داخل كوكبة إبستمولوجية جديدة تغاير منظومته ومفاهيمه، وتسعى إلى خلق حوار معه من أجل الدخول في خطاب مغاير لطبيعة البيئة التي كان يقطن فيها، وهو الأمر الذي يحتِّم عليه وجود أكثر من مفهوم ومرجعية بهذا الشكل المختلف».

فرانكفونيّة الأجناس الأدبيّة

يرى المؤلِّف أنَّ الحضور القوي للجسد الفرانكفونيّ على خشبة المسرح رغم تشوهاته، يمثِّل إستراتيجية للتحول الإيجابي؛ لكونه يتعلق بمسألة المقاومة الإمبريالية. فهذه التجسيدات تساعد الممثل/ الكاتب على بث خطابه من الركح أو النص، وكذلك ينبغي ألّا يكون الإنسان المنتمي

للحراك الفرانكفوني ممسوخًا أو خاليًا من مرجعياته كافة، بل عليه امتلاك التعددية؛ لأنه جزء من الانتماء الجديد المتمثل في الحداثة الخصبة التي يتلقاها في إطار الاستحداث والاستهلال، لجعله متمسكًا بالعتبات الأولية ومغادرًا إليها في الوقت ذاته.

وقد جاء تمتين الفعل المسرحي المتثاقف من المهاجرين عبر سلسلة من الاتفاقات المنعقدة بين الدولة الأم للمهاجر، والدولة الحاضن فرنسا، مما هيّأ لهم مناخًا استيطانيًّا رسميًّا؛ لذا نرى المسرحي الفرانكفوني الجزائري كاتب ياسين قد كتب عددًا من المسرحيات مُثِّلَت لشهورٍ متواصلة «كانت المسرحية تثير الحماس أينما عرضت. والمشاهدون الفرنسيون رأوا في المسرحية نتاجًا مهمًّا للعالم الثالث وتجدر الإشارة إلى أنَّ مسرحية (محمد احمل حقيبتك)! تركت أثرًا بالغًا في الصحف والأوساط الفرنسية».

يحلِّل أحمد ضياء أربعة نماذج مسرحية فرانكفونية مقترحة لمعرفة الامتدادات التأثرية على المنتج المسرحي. حيثُ نقرأ عن مسرحيّة «في انتظار جودو» ١٩٧٠م لصموئيل بيكيت، التي يعدّها المؤلف الجانب الضمني المتشح بعبثية البقاء أو المثول إلى الواقع، وهو الانحسار أمام الآخر لما يملكه من قوَّة وهيمنة من شأنها خلق فجوة بينه كمسافر وبين الابن الشرعي للبلد.

في مسرحيّة «العارض» ١٩٧٥م للكاتبة اللبنانية المصرية أندريه شديد تُحدد عدد القضايا الفرانكفونيّة المتغلغلة في ذاتها لا إراديًا، وهي تتشح بسلسلة من المواقف المتجذِّرة في كوامنها لأنها العنصر الأساس في تشكلاتها المعرفية، فلا تتوقف في بث خطابها الإستاطيقي على الصُّعُد كافة؛ لأن مسرحية «العارض» تشكل البذار الأوَّل للمكونات القمعية التي تؤرِّخ لمهمة إخراجه بطريقة أكثر وعيًا ومقبولية لدى القارئ.

في مسرحية «فن Art» تأليف ياسمينا رضا، إخراج باتريس كاربرا ١٩٩٤م. يرى الناقد ضياء أنَّ العرض أضحى قابلًا للتأويل وتأكيد مفاهيم السلطة وتدويرها تحت طائلة مختلفة من شأنها التركز على نهايات الأشياء، أي الأداءات الراشحة من الصدام الفكري الذي تضعه الدول الفرانكفونيّة إزاء منتوج الآخر، ومن ثم؛ تمثلَ العرض بإظهار سلطوية المثقف الآخر على المهاجر راغبًا بتمييع الحواجز كافة، وجعل التلاحم هو الغاية الرئيسة من العرض؛ لأن هذا الأمر لا يزعزع أي ركن من أركانها أي (الفرانكفونيّة)،


أحمد ضياء

الحضور القوي للجسد الفرانكفوني على خشبة المسرح رغم تشوهاته، يُمثِّل إستراتيجية للتحول الإيجابي؛ لكونه يتعلق بمسألة المقاومة الإمبريالية

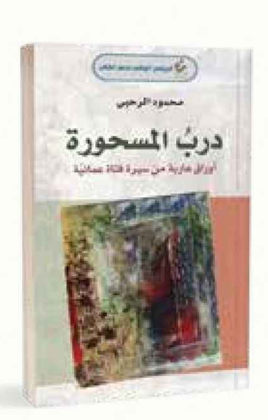
فالخاص الجمعي من كل الأمور هو اختراع باب التثاقف كحَلٍّ لصهر اللامألوف في الأشياء، ويحيلنا إلى طمأنينة التعامل والتوافق مع المواطن الأصلي أو الآخر الوافد.

في مسرحيّة «الحب عن بعد» لأمين معلوف ٢٠٠٢م. وبرأي المؤلف فهي تعالج مسألة النيوكولونيالية المتمركزة بعديات الخطاب وما يترتب عليها من تداعيات مختلفة، وهذه المتطلبات تأتي كماركة عقلانية تستطيع جلب مواقف مكَّنت الأيديولوجيا من الدخول في تيار المسرح المعاصر، وهي بهذا تموج بأسلوبيات تضعه أمام العتبات الحقيقية الواصفة لتنظيم معالج، يربط بين قالبين ويحقق بعدًا شموليًّا متساميًا يغوص بالبيئة الجديدة الراديكالية، ويكتفي بوجود ثيمة الحب مِن بُعْد للدولة المركزية المعوَّل عليها ألا وهي فرنسا.

ويخلص الكاتب إلى جملة من النتائج لعلَّ من أهمِّها؛ الاكتساح الثقافي كحاصل ضمور في الثقافات المجاورة، لذا شعَّ المجال الفرانكفوني وتبلور قوامه حيث حاول أن يعوِّم المعارف كافة لإبراز خطابة السلطوي المهيمن، وكذلك الإحساس بالهوية الجديدة، وهو الثورة الحقيقية النموذجية التي ترغب فيها الفرانكفونية، وأيضًا العمل على تحيين الأفعال والأعراف المسرحية وتوضيبها إبستمولوجيًّا.

أسطورية السرد في «درب المسحورة»

فتحي عبدالله كاتب مصري



تقوم رواية «درب المسحورة» (الآن ناشرون- الأردن) للكاتب العماني محمود الرحبي على حدث بسيط وهو اختفاء طفلة، لكن الاختفاء يأتي عبر أحداث صغيرة تنتمي في مجملها إلى ما يسمى بالواقعية السحرية، لكنها سحرية ترتبط بموروث عُمان الثقافي وهو خليط من المعرفة العربية والموروث الشعبي الذي تلعب المخيلة فيه الدور الرئيس، كما تلعب الصحراء بحضورها المادي والروحي بكل أساطيرها دورًا حاسمًا في السرد وتطور الأحداث، كما تلعب اللغة الشعرية ذات الكثافة والمجاز والتركيب الحاد والعنيف دورًا في حضور تلك الواقعية السحرية ذات الطابع العُماني.

كل تلك الاختيارات جاءت من الخيال الأسطوري الذي اعتمده الروائي واستخدمه بمهارة فائقة في تركيب الرواية وبنائها الشعري. فالبناء يقوم على فكرة السارد العليم والأحداث كلها في يده وتأتي على هيئة فيوضات لا يحكمها المنطق أو العقل، وإنما روح الجماعة البشرية ومعتقداتها الأسطورية ويلعب العقل فقط دور الحارس. فالشخصيات كلها من دون أسماء، وهو ما يوسع من دائرة الدلالة حتى تستغرق كل الناس في المكان أو كأنهم يمثلون تلك الجماعة البشرية. فالرواية تبدأ بظهور الطفلة التي تكشف أن مجتمع الصحراء نوعان؛ أحدهما يمارس مهنة الرعي وهم الأغلبية وتحكمهم قوانين في أغلبيتها قبلية، والسلطة بسيطة وقريبة من الناس فهي ممثلة في القاضي والحاكم، وأبوابهم دائمًا مفتوحة، ويحكمون دائمًا بالعدل بين الناس. والنوع الثاني طبقة المهمشين والخارجين على الأعراف والتقاليد، ويحكمهم التوحش والبربرية، ولهم ثقافة مادية مختلفة عن سكان الصحراء، ويعتمدون على السحر والقوى الخفية في كل أفعالهم، فهم يأكلون كل شيء من نبات أو حيوان حتى المفترس منه بل يأكلون الإنسان نفسه.

المتوحش في صراع مع المتحضر

النوع المتوحش في صراع دائم مع المستقر والمتحضر، الذي يخضع لقانون ما، فقد قاموا باختطاف الفتاة عن طريق السحر ليأكلوها، لكن أهل الصحراء لديهم طريقة ما لإفساد هذا السحر وإبطال مفعوله وهذا ما تم. إلا أن الذي أخذ الفتاة ليس أهلها ولكن راعية غنم، وكبرت في خيمة أخرى ليست لأهلها وظلت أمها في انتظارها طوال الوقت بعد أن بحثت عنها كثيرًا.

وكانت خيمة راعية الغنم بسيطة تتكون من زوجها القعيد والجمل والغنم فقط، وأصبحت هي بنتهم. وتصل المأساة إلى ذروتها عندما يترك أخوها الغنم ترعى على راحتها حتى تنفصل عن العمران ويتعرض لخطر العطش، وهو في حالة إعياء كاملة يرى خيمة من بعيد، فيتوجه لها فيرى صبية أمام الخيمة تخطف قلبه، فيذهب ويطلب الماء ويشرب حتى يرتوي وتقع في نفسه ويأتي بأمه لتطلبها للزواج. وعندما يصلان إلى خيمة الراعية تعرف الأم بنتها وتفرح وتحاول أن تأخذها، إلا أن الراعية ترفض فيحتكمان لدى القاضي الذي يُحكِّم الفتاة فتختار الراعية.

ليس في الرواية حدث كبير لكنها تقوم على الطقوس الصحراوية، وهي متنوعة حسب السرد، فهناك طقوس العابر في الصحراء، وطقوس الدفن، وطقوس التعامل والتزاوج، وطقس الاحتكام إلى الأعراف، وتلك الطقوس هي التي ترسخ المعنى وتطور الرواية. أما الجماعة المتوحشة والبربرية فتحكمها الغرائز الأساسية فقط، وهي محصورة في المأكل والملبس والجنس، وكل طقوسها بدائية ولا تَمُتُّ للإنسانية بِصِلة.

إن الرواية من حيث البناء تقوم على مفهوم القصيدة لا النشيد، ومن هنا تتابعت فصولها في سرد سريع لا يوقفه الإيقاع ولا الجمل القصيرة ولا الغنائية، وهو ما ساعد الراوي على كشف تفاصيل المجتمع بأقل لغة، وإن كانت اللغة هنا متعددة الدلالات، وتوحي بما هو خفي وباطني في المجتمع. إنها رواية خاصة تقارب رواية «عرس الزين» للطيب صالح ولا تقلده، وإنما تقدم عالمًا خاصًّا وغرائبيًّا لا يدركه إلا أبناء الصحراء.

محمد بكّاي في كتابه الجديد «جَدَلُ النِّسْويّة»

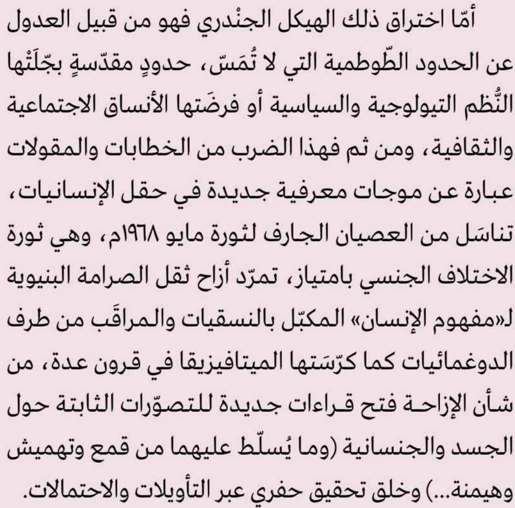
رَجّ الهَيَاكِل المركزية للعقل والجِنس والهويّة

محمد نجيم كاتب مغربي



يأتي الكتاب الجديد «جَـدَلُ النِّسْوية، فصول نقدية في إزاحة الدوغمائيات الأبوية» (منشورات ضفاف ومنشورات الاختلاف) للكاتب محمد بكّاي، ليسُدَّ فراغًا تعانيه المكتبة العربية في مجال النبش في إشكالية النسوية والجنوسة والجندر من زوايا ونوافذَ شتّى، ففي الخطاب الفلسفي الغربي منذ أفلاطون وصولًا إلى جاك دريدا، اتّخذ خطاب الجنوسة صورة جدلية ولغة مُحتدمة وقلقًا هويّاتِيًّا تُهيمن عليه المركزيات وتتجاذبه الأقطاب المتضادة.

وأبرز ملامح الجدل التي يحملها خطاب الاختلاف الجنسي، حسب المؤلف، هي تمايز الذكوري والأنثوي؛ حيث يجوب القطبان مَناطِق حَرِجة، ويطوّقان قوانين لعبة صعبة حينًا، ويخترقانها حينًا آخر، لترتسم خرائط الهوية والانتماء الجنسي، وتُضبط طقوس الرغبة وممارساتها عبر جغرافيات محدّدة ومقدّسة معياريًّا.


أمّا اختراق ذلك الهيكل الجنْدري فهو من قبيل العدول عن الحدود الطّوطمية التي لا تُمَسّ، حدودٍ مقدّسةٍ بجّلَتْها النُّظم التيولوجية والسياسية أو فرضَتها الأنساق الاجتماعية والثقافية، ومن ثم فهذا الضرب من الخطابات والمقولات عبارة عن موجات معرفية جديدة في حقل الإنسانيات، تناسَل من العصيان الجارف لثورة مايو ١٩٦٨م، وهي ثورة الاختلاف الجنسي بامتياز، تمرّد أزاح ثقل الصرامة البنيوية لـ«مفهوم الإنسان» المكبّل بالنسقيات والمراقَب من طرف الدوغمائيات كما كرّسَتها الميتافيزيقا في قرون عدة، من شأن الإزاحة فتح قراءات جديدة للتصوّرات الثابتة حول الجسد والجنسانية (وما يُسلّط عليهما من قمع وتهميش وهيمنة...) وخلق تحقيق حفري عبر التأويلات والاحتمالات.

ويضيف المؤلف في تقديمه للكتاب القيم، «ويأتي في طليعة تلك الموجة الفكرية ما بعد الحداثية ما يسمى دراسات النوع الاجتماعي للجنسين أو النظرية النسوية. وقد ساءل الجنْدر الخطوط المعقدة لمفهوم الهوية الجنسية أو الجنسانيات كما فتحت النظريات النسوية جبهات حربها على الترسانة الهرمية للفكر التقليدي والفلسفة والتحليل النفسي والبيولوجيا والطب لتطعن في مسلمات الطروحات الميتافيزيقية، وتعصف بالتمثلات الاجتماعية، وتشكّك في الحقائق البيولوجية والتشريحية، عن طريق جدل الأسئلة المطروحة أو جرأة المقولات التي قوّضت الأرضيات المتينة التي تتخذها الهيمنة الذكورية مطيةً لها حفاظًا على تركات أو سلطات رمزية أو قوى متنوعة، تخدم الذكوري المتمركز على ذاته، وتقوّي شوكته دون الرغبة في اكتشاف آخره المختلف عنه جنسيًّا».

حفريات في الجسد والجنسانية

تتناول فصول الكتاب موضوع النسوي أو الأنثوي من زوايا متعدّدة، سواء داخل الحقل الفلسفي أو الإستاطيقي أو الاجتماعي. همّها المشترك هو «الأنوثة والأنثوي» عبر الحفريات في الجسد والجنسانية واللغة والمجتمع والثقافة والدين، مساهِمة بقوة في إدخال أبعاد الجندر المطموسة داخل دوائر السياسي والاجتماعي، وتثوير الأسئلة التقليدية

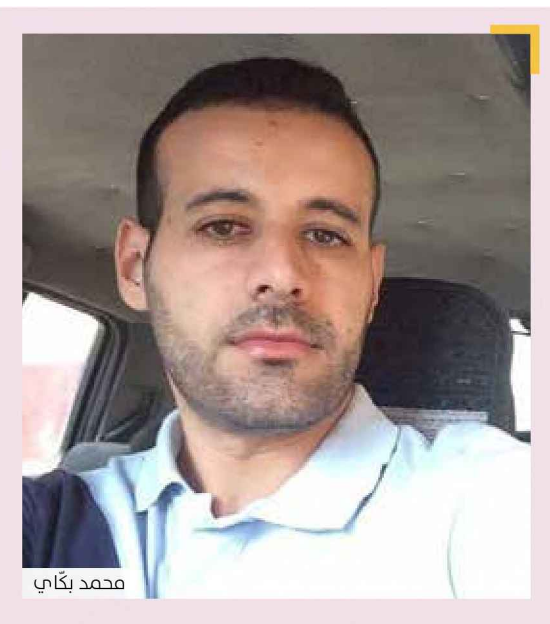
حول المرأة. فمنذ أفكار سيمون دي بوفوار الجريئة حول هذا الموضوع وصولًا إلى التنظيرات الشرسة مع لوسي إريغاري أو ساره كوفمان، بلغت مسألة الهوية الأنثوية أو قضية النساء طُرقًا شائكة، حادّة، وأحيانًا مسدودة وهي تستميتُ جدلًا في خلق توازن بين حميميات التفرد (الأنا) وآفاق الشمولية (النحن)، وكيف تتحقّق عدالتها، ليس من خلال مفهوم المساواة أو عملية استرداد الحقوق فقط، بل لتظل العدالة شيئًا يستحيل تحققه. ونستعير الاستحالة هنا بمفهومها التفكيكي مع جاك دريدا؛ لأن التعاطي النقدي لمفهوم الاختلاف الجنسي وهوية المرأة المتعذّر إمساك حقيقتها يستمدّ جذوره أو خيوطه من سرديات بعيدة، متأصّلة مراكزها في حقلي السياسة والاقتصاد (التدبير السياسي والمالي).

وهذه الهرمية استبعدت النساء ومارست طقوس الهيمنة مستغلّة فكرة الهوس الجنسي بالمرأة، وضخّمت رؤوس الأموال الثقافية والمحكيات الرمزية ليظل مجال انفتاح المرأة محدودًا ومثقلًا بالخوف من اللاهوتي والدنيوي، لكن الموجات الجديدة للنسوية ارتطمت بالرغبة السياسية لتحرجها بالأسئلة والشكوك، وتطرح أمامها فرضية التجاوز ولا بدية القفز فوق الأسوار التي نُصبت في وجهها، ومن ثم تمحورت فكرة الانزياح والإزاحة مع النسويات لتجاوز التشييد السياسي للمرأة، وحلّ الجمود الذي ارتبط بثنائية الفردانية والكوكبية.

وهنا يؤكد المؤلف صعوبة تواشج النظريتين السياسية والنسوية وتشابك حقليهما، إلى قدر يستحيل معه الفصل بينهما. فكلّ من الحقلين «النسوي أو السياسي» يتّقد ذكاءً ومكرًا، لكن النسوية استردت أنفاسها، وابتكرت أسلحتها الفلسفية والتحليلية الخاصة بها والملائمة لها، مع استثمار مقولات فلسفية منفتحة وثائرة مجدّدة الأمل/التأمل في المجتمع السياسي وتلوّناته الثقافية، والكشف عن الروابط اللامرئية التي خلقتها أساسًا فكرة الاختلاف الجنسي متأثرات بفلسفات ما بعد الحداثة مع ألتوسير، فوكو، دريدا، دولوز.

حس نقدي يقظ

ويرى بكاي أن الأشواط التي قطعتها تحوّلات النظرية النسوية والأنماط الفكرية والتحليلية التي سجّلتها تعكس مدى التطور الذاتي والبرادايمي لها، فسليلات سيمون دي بوفوار لم يُقلّدن مقولاتها فحسب! بل تمسّكن -بعزم وإقدام-


محمد بكّاي

بإرادة رجّ الهياكل المركزية للعقل والجنس والهوية، ومن ثم رسمت النظرية النسوية ملامح «حسّ نقديّ يقظ» لا يهاب قصف أسس المشروع الفلسفي التقليدي.

ومن ثم لم تكتفِ التحقيقات اللسانية والأنثروبولوجية والنفسية الدقيقة التي قامت بها النسويات بتقويض ركائز الخطاب العقلاني أو بعثرة الصفائح النصية، بل امتدّ شغبها إلى ضعضعة المكونات الهوياتية التي ثبتها المشروع الفلسفي، حركة من شأنها أن تفقده مبرّرات وجوده، وبخاصة أنها أجادت تصويب الهجمات؛ حيث لم تتهاون النسويات عن ضرب كلّ أقانيم تلك التركات بقبضة فولاذية، كما لم تدّخر جهدًا في فضح «زيف الخطابات الذكورية» نظريًّا وعلميًّا من هيغل وصولًا إلى فرويد (سارة كوفمان في كتابها لغز المرأة، أو لوس إريغاراي في عملها منظار المرأة الأخرى).

إنّ التركيز على نموذج جاك دريدا في تلقي الفلسفة النسوية انتقاء إستراتيجي؛ لأنه ينفلت من بوتقة الذكوري وسلطته الأبوية على المؤنث، فالتفكيك الدريدي لا يتعاطف كثيرًا مع الأيديولوجية الذكورية، فرؤيته للأنثوي تتصل بالتيولوجي والصوفي أكثر، وتتفوّق على الرؤية الإيروسية والحقائق المسبقة حول جسد الأنثى.

كتاب محمد بكاي يحاول سد فجوات التشكّلات الجنسية الهيكلية ودهاليز الفوضوية الهوياتية، بتقارب هيرمينوطيقي يأتي من نواحٍ متباعدة، تفكيكًا لما أغفلته الثقافة في هندستها الجندرية بشكل لا واعٍ أو تحت قمع الهيمنة الأبويّة، وبعيدًا من الثوابت الثقافية لمفهوم الجنسين (الذكر، الأنثى).

«الأيام حين تعبر خائفة».. رؤية شعرية لتشكيل عالم جديد

مصطفى القزاز ناقد مصري



أول ما يطالعنا في الديوان الجديد للشاعر محمود خير الله «الأيام حين تعبر خائفة» (الهيئة المصرية العامة للكتاب) هو عنوانه، ولم يشبه جاك دريدا العنوان بالثريا اعتباطًا، فهو وجه العمل الإبداعي، وأول ما نراه من ملامحه، إنه الألق الواعد بكيان شعري مكتمل، وهو العتبة الأولي للولوج في العالم الشعري لصاحبه، وهو الخطوة الأولى في التواصل مع المتلقي، ومن ثم الولوج إلى دنياه، وهو أعلى اقتصاد لغوي ممكن. وعنوان هذا الديوان يبشر بعالم مليء بالدلالات والرؤى، فالأيام حين تعبر خائفة جملة تشي بهواجس القلق من شيء ما والترقب له، وهو ما يتجلى بوضوح في عناوين قصائد الديوان، بدءًا بالمفتتح، وانتهاءً بقصيدته الأخيرة «كثورة تتدحرج فوق السلالم».

حين تطالع القصيدة الأولى في الديوان وعنوانها في الفهرست «مفتتح» تجد حزنًا ما يخيم على جوها العام، رغم أنها لا تعدو أن تكون رسالة لحبيبة، وهذا ما يتمظهر في السطر الشعري/ الكلمة قبل الأخيرة في الديوان/ أحبك، فألفاظ وتعبيرات مثل (وداع، صافرة القطار، سقطت، جيوب الموت، الذنوب والخطايا، سن معدنية تلمع، شفاه قاتل، شمعة، طلقة في الميدان، لم تصل بعد إلى سويداء القلب، الأسى والحنين، وحيدتين، ضائع، ندبة) تراكيب وتعبيرات لا تخرج سوى من قلب مكلوم حالم محب في آن.

فدلالات الوداع في مصطلحات (الوداع، صافرة القطار، جيوب الموت، حوض ضائع) والفراق في (جيوب الموت، قاتل، شمعة، لم تصل بعد)، الأسى والمرارة في (جيوب الموت، الذنوب والخطايا، شفاه قاتل، شمعة، طلقة في الميدان، مصوبة منذ أعوام، كندبة) كل هذه الدلالات وغيرها مجتمعة تتجلى في مفتتح الديوان/ قصيدته الأولى، ما يعد بجو عام سلبي سيطغى على البقية من القصائد، لكنك ستفاجأ بتغير جذري طرأ على مزاجك حين تتصفح الديوان وتطالع قصيدته الثانية المعنونة بـ«عاريًا يتغطى بنافذة» حينها وللوهلة الأولى ستعتقد أن الشاعر يسير في الخط نفسه نحو الحزن والأسى، لكنك ستجد عكس ما اعتقدته، تطرحه السطور الشعرية التي تلي هذا العنوان الصادم.

تغيير الرؤية للعالم

يفترض النص فرضيات إن تحققت ستتغير رؤيتك للعالم، حين يقول: «احصل على النافذة أولًا/ وأنا أضمن لك/ أن القمر سيأتي صاغرًا معها،/ والنجوم،/ والشجر سوف يأتي،/ وإذا جاءك هؤلاء جميعًا،/ مرة،/ صدقني،/ سيأتي النهر معهم/ دائمًا من تلقاء نفسه»، فأنت إن استطعت أن تمتلك الحد الأدنى من الطمأنينة التي تقيك شر الفقر ستصغر الدنيا جميعها لأجلك، أنت فقط تحتاج إلى أن تكون قادرًا على مواجهة تفشي شرور الدنيا لتأتيك بما فيها من جمال صاغرة دائمًا، بل إن النص يؤكد هذه الفرضية في المقطع التالي، أو بالأحرى في المقاطع التالية جميعها، فكرة امتلاك أدنى مستلزمات العيش التي تجعل العالم كله ينحني أمامك ويأتيك صاغرًا طواعية دونما أي مقاومة تتحقق داخل هذا النص، كل هذا رغم المرارة التي قد تظهر حينًا في تراكيب وتعبيرات من مثل: «يخلع البناؤن عظامك/ قطعة قطعة أمام الناس/ لتصير أرجوحة للصغار» التي تحيل إلى معاناة ما تتمظهر رغم ندرتها داخل هذا النص الذي يحمل في ثناياه أشعة نور، في تعبيرات

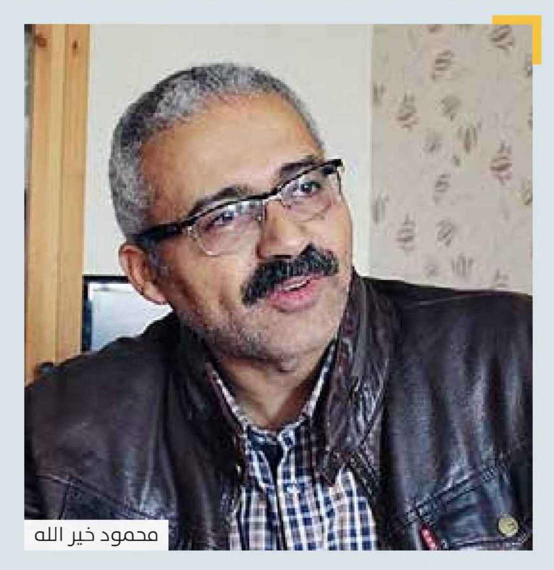
متمثلة في لفظ نافذة ومرادفاته القصيدة (شرفات/ نافذة/ شبابيك) الذي تكرر ثماني عشرة مرة وما لها من دلالات إيجابية في هذه القصيدة.

ينتصر نص محمود خير الله للإنسان بوصفه إنسانًا ضعيفًا، يفرح وينكسر، ينتصر ويُهزم، ففي النهاية هو إنسان لا شيء آخر يشعر بما يشعر به غيره، ورغم ما يمكن وصفه بنرجسية من نوع جديد تطلع علينا من عنوان القصيدة الثالثة في الديوان التي تأتي بعنوان: «العالم من دوننا يتيم»، لكنه يحمل في سطوره الشعرية ما يمكن تسميته بالعدالة الغائبة عن عالمنا الكبير، فهو يساوي بين كون مَنْ يعيشون في هذه اللحظة هم نحن أم أناس آخرون، فكلنا معرض للخطر في أي وقت وفي أي مكان، ومن يسطو على فرحتنا نحن كبشر يتمثل في (العالم) الذي يتساوى عنده الجميع.

وما يحدث يوميًّا من انكسارات وانتصارات وتضارب مشاعر لا يعدو إلا أن يكون مادة للتسلية (يفتح عينيه كل يوم/ ليتسلى) في انكسار واضح أمام هذا العالم، هذا رغم فرضية أن القصيدة قد تكون مادة خصبة لمقاومة هذا العالم الذي يحركنا بين أصابعه كالدمى ليشبع غرائز الفرجة والتسلية، وعلى الرغم من فرضية نرجسية العنوان التي تظهر بداية من العنوان، فإن النص يحمل بعض دلالات التسفيه من النفس الذي يتضح في كون المخاطبين /أنا الشاعر، ليسوا أذكياء بالقدر الذي يستحقه العالم منا، حين يقول: «يستحق العالم منا أن نكون أذكياء،/ صدقوني، /من دوننا سوف ينتظر طويلًا/ قبل أن يرى رأس رجل عجوز /تتدحرج باكية على »الطريق العام /«بينما كان يهرول/ عائدًا من العمل».

سطوة العالم وجبروته

توجد تحولات خطيرة في هذه القصيدة، فالنص يبدأ أولًا نرجسيًّا في عنوانه والمقطع الأول، ثم معاتبًا لهؤلاء الذين جعلونا نقف عاجزين أمام سطوة هذا العالم وجبروته، ثم ينتقل انتقالًا آخر يؤنسن فيه العالم لجعله مجرد متفرج عاديّ يترقّب ما سيحدث للبشر، ورغم تكرار تلك الأنسنة في المقطع الأول والثالث من خلال فعلي (التسلي، والرؤية) لكن الأنسنة تطلُّ في هذا المقطع الثالث بشكل واضح، لتستمر في بقية مقاطع القصيدة، تلك المقاطع التي من الممكن قراءتها منفصل بعضها عن بعض. ثمة فكرة تتضح في شعر محمود خير الله، ولا سيما في هذا الديوان وفي القصيدة الرابعة خاصة التي عنونها بـ«ليتني شجرة»، وهي التشيُّؤ، وعلى


محمود خير الله

الرغم من تناصّ عنوان هذه القصيدة مع بعض جمل محمود درويش «ليتني حجر»، فإنها تحمل معاني ساميةً؛ أن يصير المرءُ شجرةً بعد موته، يستظلّ الناس بها، يمارسون حياتهم العادية لتخدم عاداتهم اليومية التي يقومون بها.

وهذه القصيدة تستحضر فكرة الاغتراب والغربة عن الجماعة التي يعيش فيها، تلك التي تعني انعدام القدرة والسلطة، وهي حالة اللاقدرة عند هيغل وماركس، بمعنى أن الإنسان يعجز عن تحقيق ذاته، ولكي يتمكن العقل من تحديد ذاته الفضلى؛ فلا بد من تجاوز عجزه بالتغلب على نفسه والسيطرة على مخلوقاته، أو تمني أن يكون شيئًا آخر غير الذي هو عليه الآن، وهذا ما ينطق به نص هذه القصيدة.

الديوان به قدر مكثف من الحميمية والارتباط بالأرض والتعبير عن الحياة اليومية في صور شعرية جديدة، ذلك القدر يفسره الكم الهائل من الرومانسية الخافتة التي سيطرت على العوالم الشعرية في هذا الديوان، وبه أيضًا قدر من التناصّ أو من الممكن أن نقول: إنه تناص مقصود كما في قصيدة «اعترافات»، أما «الكمنجات»/ فلا يُمكن أن تمثلني/ لأنها مسجلة -أصلًا-/ باسم شاعر القضية، وشاعر القضية المقصود هنا هو الشاعر محمود درويش الذي كتب قصيدة بعنوان: «الكمنجات».

كانت هذه قراءة عابرة في «الأيام حين تعبر خائفة»، الديوان الذي تنوعت وتماوجت قصائده بين الرومانسية الهادئة، والواقعية الصادمة، والسرد الشعري لمواقف حياتية، أعتقد أنها أثّرت في الشاعر للدرجة التي جعلته يصوغها في قالب شعري مميز.



علي محمد فخرو
كاتب بحريني

الهوية والواقع والوحدة العربية

سيكون الحديث عن الوحدة العربية سردًا نظريًّا أكاديميًّا إذا لم نتفق على مداخلها التي تبرر قيامها وتقود إليها، إما منطقيًّا وإمّا مصلحيًّا يتطلبه الواقع. نحتاج أن نناقش وأن نصل إلى اتفاق بشأن الآتي: الهوية: ما هوية الإنسان العربي؟ وما أهميتها؟ وإلامَ تقود؟

الإنسان العربي ينتمي إلى العديد من الهويات، من مثل الهوية الدينية أو الهوية القبلية والعشائرية أو العرقية أو الهوية الوطنية. لكن جميع تلك الهويات وما يماثلها هي هويات اجتماعية فرعية مقتصرة على الانتماء إلى جزء من الأمة ومن المجتمع. نحن هنا معنيُّون بهوية شاملة جامعة تتخطّى تلك الهويات الفرعية، ولكن من دون إهمالها أو نكرانها.

في اعتقادي أن هناك شبه اتفاق بين كثير من المفكرين السياسيين العرب على أن الهوية الجامعة هي هوية العروبة. وهي عبارة عن مشاعر الانتماء العاطفي والمسلكي والمصلحي؛ أي إلى حدّ كبير الوجودي، إلى أمة عربية واحدة، تكوّنت عبر التاريخ من خلال عوامل اللغة الواحدة، والثقافة الجامعة الواحدة، والمصالح العديدة المشتركة، والمسيرة التاريخية الواحدة المتشابكة والجغرافيا المتقاربة. وهي ليست ثابتة جامدة، وإنما تتغيّر وتتبدّل حسب



التطورات الحياتية وإملاءات الواقع المتغيّر، ولكن بالطبع من دون المساس بذاتية وطبيعة وخصوصية تلك الهوية.

وتظهر الدراسات التاريخية أن تلك الهوية بدأت كهوية ثقافية عند إنسان القبائل العربية؛ بسبب اللغة والثقافة والمسلكيات الاجتماعية الواحدة، ولكن مجيء الإسلام وانتشاره الواسع أضاف بعدًا حضاريًا إنسانيًا هائلًا جعل الارتباط فيما بين العروبة والإسلام ارتباطًا حضاريًا في الماضي وفي الحاضر. باختصار، إن الهوية العروبية التي تهمنا هي القائمة على الانتماء للغة واحدة مشتركة، ولثقافة واحدة جامعة، ولتفاعلات ومحددات تاريخية عميقة، ومن ثم هي أعم وأقوى حضورًا من الهويات الفرعية الأخرى، ولكنها تتكامل وتتفاعل بإيجابية وتفاهم معها ضمن منهج التنوع والتعدد والازدواجية الذي يساهم في إغناء وحيوية الوجود العربي.

ومما يزيد من أهمية موضوع الهوية حاليًا هو الصعود المذهل لطرحه في كل المماحكات والخلافات التي تعصف بالنشاطات السياسية في كثير من بقاع العالم. لقد تراجعت أفكار العولمة وشعارات العالم كقرية كونية، وصعدت حركات شعبوية يمينية متطرفة تطرح شعار صيانة الهويات الوطنية في وجه المهاجرين وديانات الآخر، حتى مبدأ التنوع الثقافي في مجتمعاتها، بل أحيانًا ضدّ الاندماج الاقتصادي العولمي. فصعود التَّرَمْبِيَّة في الولايات المتحدة الأميركية، وشعار بريكست الانعزالي البريطاني والمعادي للوحدة الأوربية، والوجود القوي لليمين المتطرف في دول مثل فرنسا وإيطاليا وألمانيا والهند وبعض دول أميركا الجنوبية؛ تشير كلها إلى عودة العالم إلى صراع الهويات الأيديولوجية التي رافقت الحربين العالميتين في القرن الماضي. نحن بالفعل ندخل في عصر الهويات في مواجهة العولمة، بما في ذلك المنحى من تعقيدات ومخاطر هائلة من جهة، وبما فيه من معالجة ومراجعة لكثير من سلبيات العولمة النيوليبرالية الرأسمالية من جهة أخرى.

مسار وواقع الدولة الوطنية القطرية

قامت الدولة القطرية العربية المستقلة بعد انتهاء الحرب العالمية الأولى، عندما تساقطت الدولة العثمانية ووصلت إلى نهايتها. لقد تمّ ذلك أساسًا عبر دول استعمارية أوربية؛ لإضعاف الوجود العربي، واستغلال خيراته، واستمرار سيطرتها عليه، ولكن أيضًا عبر توافر عناصر وعوامل داخلية عربية هيّأت لتجزئة الوطن العربي، ولقيام الدولة القطرية الحديثة.

عند ذاك تمزّق وجود عربي شبه موحّد جغرافيًّا وسياسيًّا واجتماعيًّا عبر قرون عدة، وقامت دول وطنية امتد وجودها إلى أكثر من قرن من الزمن، وحصلت على فرص كثيرة لتثبت صحّتها ومدى قابليتها للاستمرار، ومقدار نجاحاتها كدول حديثة وكمجتمعات قابلة للحياة. فما حصيلة تلك الانعطافة في تاريخ العرب؟ وما تقوله التقييمات الموضوعية لتلك التجربة التاريخية؟

لو أردنا الدخول في كل التفاصيل لاحتجنا إلى مجلّدات. ولذلك سنقتصر على تلخيص شديد لتلك الحصيلة والتقييمات. من جانب الواقع العربي لم تستطع الدولة القطرية تحصين نفسها خارج الأحداث القومية العامة، ولم تستطع أن تبعد نفسها من تأثير تلك الأحداث في كثير من تفاصيل مسيرتها.

ومن جهة أخرى، تَرسَّخَ وتَطوَّر كثير من مكوناتها السياسية والأمنية والاقتصادية والقانونية وتجذرت مصالح محلية لبعض قوى المجتمع، وهو ما جعل الدولة القطرية واقعًا على المستويَيْنِ الإقليمي والدولي لا يمكن القفز من فوقه بسهولة.

لكن، وفي الوقت نفسه، فإن تقارير العديد من المؤسسات الدولية، وبخاصة تقارير برنامج الأمم المتحدة الإنمائي، تظهر أن الأغلبية الساحقة من الدول العربية قد فشلت بصورة كارثية في كل محاولات التنمية الإنسانية المستمرة الشاملة. بل إن كثيرًا من مكونات التنمية في الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والعلمية قد تراجعت في السنين الأخيرة. ولقد فشلت كل الدولة العربية في المحافظة على استقلالها الوطني؛ إذ إن الأرض العربية أصبحت مستباحةً من جانب قوى استعمارية عدة، ومن جانب بعض الدول الإقليمية المجاورة، وبالطبع من جانب الكيان الصهيوني الاستعماريّ. وشملت تلك الاستباحة الأمنيَيْنِ الوطنيَّ والقوميَّ بصور جعلتهما في أيدي القوى الخارجية تدخلًا واستعمالًا وتلاحمًا أحيانًا مع الجماعات الجهادية الإرهابية، التي دمّرت المدن وقتلت وهجّرت الملايين، وارتكبت كل الموبقات في طول بلاد العرب وعرضها.

وهكذا اظهرت النتيجة البائسة فشلًا في الحفاظ حتى على الوحدة الوطنية في مجابهة شتى أخطار التجزئة، وفي الحفاظ على الاستقلال والتحرر الوطني في مجابهة رجوع تمظهرات الاستعمار وهيمنته، فشلًا مستمرًّا في إطلاق التنمية المستديمة في وجه التخلّف عن الركب العالمي في عوالم الاقتصاد والعلوم والتكنولوجيا والبحوث، وفي منع تجذُّر الفساد والظلم والاستغلال والتوزيع غير العادل للثروة، وفي كل محاولات الانتقال إلى نظام ديمقراطي معقول للخروج من دوامة الاستبداد التاريخي وشتى أنواع حكم الأقليات، وفي التجديد الحضاري بدلًا من البقاء في مشاكل الثقافة المتزمتة اللاعقلانية المهووسة بالماضي وبالسلف وبالخوف من حضارة العصر.

ولقد قاد كل ذلك عددًا من الدول العربية إلى مستوى الدول الفاشلة أو على وضع الدول المتجهة نحو التجزئة والتفتيت، أو إلى الانتقال إلى الانقسام الفيدرالي على أسس طائفية أو عرقية أو لغوية، وهو ما يساهم في مزيد من إضعافها. واليوم تعيش أغلبية الدول القطرية العربية جحيم الصراعات العنفية العبثية، وهجرة الملايين من سكانها إلى المنافي المذلة، وبقاء الملايين من أطفالها خارج المدارس، وازدياد نسبة الفقر وتراجع حجم الطبقة الوسطى.

جنون السيادة الوطنية المفرطة

وما يضيف إلى ظلام ذلك المشهد القطري وفواجعه ما نتج على المستوى القومي، وبسبب جنون السيادة الوطنية المفرطة، من ضياع لأحلام عربية كبرى ولمحاولات تضامنية مليئة بالإمكانات، من مثل مشاريع الدفاع العربي المشترك، أو السوق العربية المشتركة، أو الصناعة الحربية المشتركة أو من مثل تنفيذ إستراتيجية العمل العربي المشترك أو الاتفاقية العربية الموحدة للاستثمار. ومع ضياع تلك الأحلام ضاعت قومية فرص كبرى للجميع.

من واجب الإنسان العربي، وعلى الأخص المثقّف الملتزم، أن يطرح على نفسه وعلى أمته السؤال الآتي: ما الطريق المعقول الذي يجب أن نسلكه إذا كانت أجزاء الأمة تعاني جميعها الأوجاع والمآسي، وتقف



> **وممّا يزيد من أهمية موضوع الهوية حاليًّا هو الصعود المذهل لطرحه في كل المماحكات والخلافات التي تعصف بالنشاطات السياسية في كثير من بقاع العالم**

عاجزة عن الخروج منها؛ أفليس من المنطق أن نسلك طريقَ تعاضُدٍ وتضامن تلك الأجزاء من أجل الخروج من كل ذلك، وأن نعاود التفكير جديًّا في خطوات وَحْدويّة تدرجية مدروسة ومتكاملة تخدم المجموع، كما تخدم الأجزاء، وتنقذ الجميع من مصير مظلم بائس ينتظرها؟

هذا سؤال مطروح على المؤمنين بشتى الأيديولوجيات، وعلى المتحفظين على مبدأ وجود الأيديولوجيات، وعلى من يعدُّون أنفسهم واقعيين وحياديين، وعلى كل أنظمة الحكم العربية من دون استثناء.

وهو سؤال لا يمكن تأجيل طرحه بجدية وكإملاء ضرورة وجودية، بعد أن استطاع الاستعمار الخارجي ممارسة الابتزاز بنجاح لهذا الجزء العربي أو ذاك، وبعد أن نجحت قوى خارجية وداخلية في إشعال حرائق مدمرة في طول وعرض الوطن العربي. وهذا سؤال لا يمكن أن يكون جوابه مماثلًا لمحاولات القرن الماضي التوحيدية العربية الجزئية الفاشلة، التي قادت إلى كفران الكثيرين بمبدأ الوحدة، وإلى خفوت انجذاب الجماهير العربية إلى حلم أو هدف أو شعار الوحدة.

جواب السؤال هذه المرة يجب أن يقوم على أسس تجارب الآخرين الحديثة الناجحة، وعلى ما يمكن أن تقدّمه الثورة التكنولوجية والتواصلية الإلكترونية من إمكانات، وعلى استفتاء ورضى الشعوب بشأن كل خطوة، وعلى مقاومة شتى القوى الخارجية والداخلية التي ستحاول إفشال كل خطوة نحو توحيد هذه الأمة. وهو سؤال لا يمكن تقديم أجوبته من جانب مجهودات وتصورات فردية. إنه في حاجة لمجموعات من المثقفين والمفكرين الملتزمين، ولمراكز بحوث متعاونة ومتكاملة وممولة، وإلى نفس طويل لا يقف في منتصف الطريق.

كلما سقطت فكرة نبتَتْ شجرة وجناحان

جمال بدومة شاعر مغربي يقيم في باريس

لماذا يموت الرسّام في لوحته؟

متى يبدأ النهار وأين تنتهي الأشجار؟ لماذا تبكي عندما يأتي الغروب؟ دموعُكَ أم زخّاتُ مطر في أول الشتاء؟ قل لي: هل أنت من لوّن الغابة؟ لماذا صبغت البحر بالأحمر والشمس بالأخضر والثلج بألوان قوس قزح؟ قل لي من فضلك: لماذا غرست التفاحة في الصحن، والصحن في الغيمة، والغيمة في الكأس، والكأس فوق الشمسية؟ هل ما زال الفيلسوف في عطلة؟ أيها الرسام الأعمى. دعها تمطر، وضع أحلامك في القبعة. ستخرج الأرانب وتضيء الطريق، النجوم مكدّسةٌ في رأسك. ستجري طويلًا قبل أن تنزل السماء وتمشي معك. ستبكي كثيرًا قبل أن يرجع الجبل إلى مكانه. العواصم مُبَلَّلَةٌ. أفْكارُكَ لزِجة، تنفلت من يديك، تدبُّ مثل حلازين مزركشة على الرصيف. كلما سقطت فكرة نبتَتْ شجرة وجناحان.

ستطير إلى حياتك القديمة. سَيَسْخَرُ منك عمود الكهرباء. ستُلقي السلام على الغرباء. وترسم وجوهًا غامضة على الحائط. سيراك أحبابُك ويذرفون الدموع. في الظل أيادٍ تُصَفِّقُ وفي الشمس رَجُلٌ يغني: «عودوا أنّى كنتم، غرباء كما أنتم»... جنب النهر قبورٌ وبَحّةُ ناي. أين الراعي؟ صَدْرُكَ مُخضَّب بالدم، وقلبك وردة جورية. عُضّ الليلَ أيها التائه بين الأحياء. عُضَّ الرصيف. اغْرِزْ حنينك في الضوء، لعل النجوم ترقّ لحزنك، لعلّ الطين يمسح خطاياك. اجْرَحِ المسافة وتكاثرْ مثل حبات رمْلٍ على الشاطئ. الخارجون من الحديقة أخذوا معهم الأشجار. سرقوا الروائح وابتسامات الزوار. الغابة مُزيَّفَة والعصافير من زجاج. لا تقلق. سوف نُرَمِّمُ الذكريات التي تتكسَّر. الحقيقة تُمْطِر في آخر الليل. الضباب مُتردِّدٌ على مدخل الطفولة. لا تقلق. لست أوَّل بابٍ تُغْلقه الريح. لست آخر رسام يموت في اللوحة. لا تقلق. سيعود الجبل إلى مكانه. ستغني الفصول للفصول. ستجفّ العواصم. وستصعد السماء إلى السماء.



طبيعةٌ مَيِّتَة

فَتِّشْ بين الأغراض أيها الندم. لن تعثر إلا على ليل يبكي وقمر يئنُّ وعاصفة تتألم. فَتِّشْ جيدًا في الخزانة... لقتيلات وسط الملابس حبيباتي، وجرائمي مبعثرةٌ وراء الباب: أنا من ذبح الوردة الجورية، أنا من شنق الأغاني وأطفأ الشمس بسطل ماء. السكين خبأته في بيت شعر قديم، وجلست أُدَخِّنُ سيجارًا في الشرفة كي أنسى أنني بلا رأس. ذبحت كثيرًا من الكلمات في الطريق إلى عينيكِ، وحين لمحتُ الدم يقطرُ، ارتعشت مثل طفل يرى البحر أول مرة. هَجَمَتْ عليّ الحوريات وفاضتِ المدينة بالشهيق والأغاني. أخاف أن أبقى مُعَلَّقًا في طبيعةٍ مَيِّتَةٍ على الجدار. سأهرع إلى الغابة بلا ملابس كي أستعيد براءتي. الثلج يسقط في الغرفة والحزن ينام وحيدًا خلف الباب. أيها الندم فَتِّشْ... مَنْ قَتَلَني؟

السيمفونية الحمراء

«دو... ري... مي... فا... صول... لا... سي... دو»... مزاجي معكّر. حَبَّاتُ البَرَدِ تتراقص. الريح تُحَوِّمُ حول البيت مثلَ لِصٍّ. يؤلمني الواقفون بلا أقدام. السماء المثقوبة من كثرة الاستعمال. الصَّدَفَةُ الناقصة في قميص الليل الأبيض. النجمة المشنوقة على حبل الغسيل. النائمون بكامل نسيانهم. سَرْنَمَةُ الغيوم. المستيقظون بلا رؤوس. المَيِّتون على عَجَلٍ. الخريف الذي تأخر في الزحام. الضحكة التي خبَّأها الأطفال في نومهم. تُؤْلِمُني الدجاجة المسجونة في ساعة الحائط. الزرع المُشَتَّتِ في الغرفة. العقاربُ التي تدور في الاتجاه المعاكس. المذبوحون الذين يفتشون عن رؤوسهم في كِيس القمامة. الوردة التي غَرَسْناها على قبر بيتهوفن كي يتوقف المطر. يُؤْلِمُني الدَّمُ الذي يسيل من الكمنجة. «دو... ري... مي... فا... صول... لا... سي... دو...».

- صدر للشاعر ثلاثة دواوين شعرية: « الديناصورات تشتم ستيفن سبيلبيرغ»، وزارة الثقافة المغربية 2001م، و«نَظّارات بيكيت»، اتحاد كتاب المغرب 2006م، و«ملاك يَتَعلَّمُ الطيران»، منشورات الفاصلة 2019م. تُرجمت قصائده إلى الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والفارسية.

تشكو من كثرة الاستعارات

محمد الحرز شاعر سعودي

ألمس القصيدة بيدي

أخيرًا لمست القصيدة بيدي، مررت على جلدها الناعم أصابعي العشرة.

لم أعثر على النتوءات التي بسببها كنت أظن، أنها لن تقترب مني، لم أعثر على شيء يمنع التصاق الجلد بالجلد.

فيما مضى كنت وهي، في منزل واحد، ننام في غرفة واحدة، نجلس إلى طاولة الطعام، نفطر ونشرب القهوة ذاتها، نتحدث عن أحوالنا اليومية.

هي تشكو من كثرة الاستعارات، التي تبطئ خطوها في السفر والتعرف، على أناس في مدن بعيدة.

بعض الأحيان تهاتفني من هناك، وهي متضايقة من تصرفات بعضهم معها خصوصًا حين يجلبون فرقهم الموسيقية، ويطلبون منها الرقص دون أن يعرفوا مزاجها في تلك اللحظة كيف يكون؟

بعض القراء، كما كانت تقول لي، دائمًا يأخذونها عنوة تحت تهديد السلاح، إلى تجار مخدرات؛ كي يلصقوا كلماتها في بطاقات بريدية، ويبعثوا بها إلى زوجاتهم في قراهم النائية. وكنت بدوري أشكو لها، حالة الصرع التي تنتابني من حين لآخر، وأعتذر منها إذا ما آذيتها وأنا في تلك الحالة.

لكنني طوال هذه المدة من الصحبة والعشرة، لم أنتبه إلى أنني لم ألمسها قط!

ولولا زوجتي وأطفالي لَمَا تَعرَّفت إلى ملمس الحطب المتفحم، بعد كل حريق هائل، تشعله القصيدة في منزلي ثم تذهب.

الدهشة أمام نفسها

أكتب الشعر كما لو أني أفتح بابًا على غابة،
على سماء محتشدة بالزرقة،
على سهول وبراري، على أنهر لا ضفاف لها.
كما لو أني أربي أشجارًا في نومي؛
كي أصحو على سقوط ثمارها.
كما لو أني الدهشة أمام نفسها،
البياض خلف بياضه،
لموسيقا ما قبل مستمعيها وما بعدهم.

أكتب الشعر كما لو أني الشاعر
الذي أضاع المفتاح
بعدما أقفل على نفسه باب القصيدة،
ولم يعرف الخروج.



القطرات التي تتسرب من شقوق في سقف الغرفة!

عمر بوقاسم كاتب وشاعر من السعودية

أفتح النافذة وأغلقها، أغلقها وأفتحها، لست مرتبكًا، نعم، لست مرتبكًا،

السماء تمطر،

ولا أثر لرائحة المطر،

الآن السماء تمطر،

أفتح النافذة وأغلقها، أغلقها وأفتحها، مطر بلا رائحة، نعم،

لا أثر لرائحة المطر،

منذ زمن بعيد جدًّا،

لم أشم رائحة المطر،

كان للمطر رائحة، نعم، لم يعد للمطر تلك الرائحة، الرائحة التي تجعلني منتشيًا...!

تجعلني أتجاهل القطرات التي تتسرب من شقوقٍ في سقف الغرفة،

بيت العنكبوت مزقته القطرات التي تتسرب من شقوق في سقف الغرفة،

الكتب التي استعرتها من الأصدقاء أتلفتها القطرات التي تتسرب من شقوق في سقف الغرفة،

القهوة أفقدتها مرارتها القطرات التي تتسرب من شقوق في سقف الغرفة،

الزاوية التي انتخبتها لنومي وأحلامي احتلتها القطرات التي تتسرب من شقوق في سقف الغرفة.

* * *

... ليس هناك «مجهول» يخفي ظله بجانب ظل الباب، إنه حجر..!، حجر عاديّ وضعته، أنا، ليثبت الباب، ليكتم الأزيز المزعج الذي تخلقه الريح،

أفتح النافذة وأغلقها، أغلقها وأفتحها، القطرات تتسرب من شقوق في سقف الغرفة، والقنوات اختفت ليس لها أثر على الشاشة،

أخمن ما جديد العالم في هذه اللحظات...؟!

تفصلني عن العالم القطرات التي تتسرب من شقوق في سقف الغرفة للحظات،... ربما حلّ السلام في العالم العربي في هذه اللحظات...!

ربما طرد آخر جندي روسي من الأراضي السورية في هذه اللحظات،

ربما وقف اثنان وعشرون مغنيًّا عربيًّا على خشبة المسرح لغناء أغنية «الحلم العربي» في هذه اللحظات...!

فجأة، أفتح النافذة ولا أغلقها... والقطرات لم تعد تتسرب من شقوق سقف الغرفة، والقنوات تعود للظهور على الشاشة،

آخر الأخبار روسيا تبني قاعدة عسكرية ضخمة بالقرب من ميناء طرطوس السوري... لا شيء تغير، نعم، لا شيء تغير...، وليس هناك مغنٍّ يقف على خشبة المسرح...!

كافكا والدمية المسافرة

جوردي سييرا أي فابرا كاتب إسباني

ترجمة: **أماني لازار** مترجمة سورية

في الأربعين من عمره، كافكا الذي لم يرزق بأطفال، كان يتمشَّى في حديقة برلين، شتيغلتز سيتي بارك، عندما التقى فتاة تبكي لأنها فقدت دميتها الأثيرة. بحث معها عن الدُّمية من دون أن ينجحا في العثور عليها. طلب منها كافكا ملاقاته هناك في اليوم التالي على أن يتابعا البحث عنها.

هدَّأ الكاتب من روعها بقوله لها: إن الدُّمية قد ذهبت في رحلة، وإنه بصفته ساعي بريد الدمية سوف يأتي لها برسالة في اليوم التالي. اعتمادًا على تجربة حقيقية خبرها فرانز كافكا، يعيد جوردي سييرا بناء الحادثة، ولو أنه يغلفها بالخيال والسِّحر.

الوصف مستمد من ذكريات دورا ديامانت التي عاش معها كافكا في برلين مدة نصف عام.

على مدى ثلاثة عشر يومًا أتى إلى الحديقة كل يوم برسالة وفيها تروي الدمية عن مغامراتها التي كتبها بنفسه الليلة السابقة.

يقول: «ذهبت دميتك في رحلة».

تسأل الفتاة: «كيف تعرف ذلك؟».

يقول كافكا: «لأنها كتبت لي رسالة».

تبدو الفتاة متشككة وتسأل: «هل تحملها معك؟»

يقول: «لا، أنا آسف. تركتها في البيت غلطًا، لكني سوف أحضرها معي يوم غد».

إنه مقنع جدًّا، الفتاة لا تعرف ماذا تفكر بعد الآن. «هل يمكن أن يكون صحيحًا ما يقوله هذا الرجل الغامض؟»

يذهب كافكا مباشرة إلى البيت ليكتب الرسالة. لو يمكنه أن يستنبط كذبة جميلة ومقنعة سوف تمنح الفتاة واقعًا مختلقًا بديلًا من فقدها- واقع مختلق، ربما لكنْ شيء حقيقي ويمكن تصديقه وفقًا لقوانين الخيال.

يهرع كافكا في اليوم التالي عائدًا إلى الحديقة حاملًا الرسالة. الفتاة الصغيرة تنتظره، وبما أنها لم تتعلم القراءة بعد، يقرأ الرسالة على مسامعها. الدمية آسفة جدًّا، لكنها تعبت من العيش مع الأشخاص أنفسهم طوال الوقت. تحتاج إلى الخروج كي ترى العالم ولتكون صداقات جديدة. هذا لا يعني أنها لا تحب الفتاة الصغيرة، لكنها تتوق إلى تغيير في المشهد، ولذلك لا بد أن تنفصلا لوقت من الزمن. تعد الدمية بعد ذلك بأن تكتب للفتاة كل يوم كي تطلعها على نشاطاتها.

«من فضلك لا تحزني عليَّ، لقد ذهبت في رحلة لأرى العالم. سوف أكتب لك عن مغامراتي».



اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

بكور

ظافر الجبيري قاص سعودي

أنهضُ في الصباح الباكر، أُحْدثُ جلبَةً في الدار كي يسمعني، وهو يدير مذياعَه ليسمع أول الأخبار، أنطلقُ إلى الشَّعف ليعرف أنّي على فطرته:

لا نومَ بعد الفجر.

أستخرجُ أدواتِ الحقل التي نتركُها عادةً في زاوية المزرعة، بالأمس فقط تركتُها وبموافقته. تستفيقُ الحقولُ على صوتي، أحمي الزرعَ، أُعيدُ الحجارةَ التي تساقطت من أسوار(الثَّمَايل)، أطلقُ هيبتَه، وأعلنُ حضورنا بين مزارعي الجوار. الفطورُ المكوّن من (خبزةُ الأمّ وترمس الشاي في زنبيل الخوص) يأتيه في الوقت الذي حدّده، عندما «تحْمَى الأرض شمس»، وحين يسابق الطير، أحملُ إليه الزَّوِيدةَ مع نبرةِ صوتها، وصيّةِ وجهٍ طاهر: «لا تتأخر» أعلمُ أنها وجْبتُه الأولى على الريق. سأبقى وحيدًا أتجوّل بين الزروع التي طالما أخفتْ قامتي، أنتظره وحيدًا، وقد أصبحت أطاولُ الذرة التي غابت لغيابه، سيأتي وسأخبره، أني الأول في الوصول إلى المزرعة الخضراء الأثيرة إلى قلبه:

- لم يسبقْني اليومَ أحدٌ من أهل القرية، فلتطمئن أيها الـزرّاعُ العظيم. هكذا، سأكون كلَّ يوم، فقط امنحْ وجهي نظرتَك المهيبة، أطلقْ يديّ تجوسان في أعمال الوادي والشَّعَف، وسأباكر الحقولَ قَبْلَ الشروق، ستتمايلُ الزروعُ، وستفاخِر مزارعُكَ بصنيع محراثك الأصيل، ومع اقتراب المساء، ها أنت تَراني أعودُ إلى البيت متعبًا، لكنّي سعيدٌ برضاك حين ينحلّ حزامُ الخَصْر، وتُقدِّمُ شُقوقُ الكفّين، وحُبيبات الجبين ملخّصًا لأعمال هذا اليوم، سأنام في التاسعة، لأصحو باكرًا، وسأسبِقُكَ، ولتأتِ على مهل، كن مطمئنًّا؛ المزارعون لهم استثناء من الحظر، لكنْ لا تتأخر يا أبي، بالأمس، انتظرتك طويلًا حتى بردت خبزةُ إفطارك، وازدادت الأرضُ حرارةً في منتصف النهار، وتصبّب من القلب ما يشبِهُ العرَق، ورحلت الشمس وعادت كثيرًا.

آهِ لو تأتِي.

النماص ٢٣/ ٤/ ٢٠٢٠م



خرائطُ مرصدٍ بدائيّ

شريف الشافعي شاعر مصري

▪ هو ذا في نقطةٍ بعيدةٍ
على ظهرِ الكوكبِ
يهزُّ حَصّالته الممتلئةَ بمرحٍ
مستغنيًا بالصوتِ المُبهجِ
عن حَصْرِ ما بداخلها
من قلوبٍ ذهبيّةٍ

* * *

▪ حتى السماء أحيانًا
يغزوها قمرٌ عابرٌ
ليس في الحسبانِ
فتسمّيه ضحكة

* * *

▪ إنها تُمطرُ بالخارجِ
وأنتِ في خيمتكِ الصغيرةِ
تستحمّينَ بأسمائهِ المُبَلّلةِ

هو.. لو تُدركينَ..
ذلك الكائنُ الذي
سوف يتبقى فيكِ كاملًا
بعد استعمالكِ المنشفة

* * *

▪ لا يُصدّقُ العلكةَ أبدًا
حين تُداعِبُ ريقه
إلا بعدما يغيبُ
سُكّرُها الاصطناعيُّ

* * *

▪ من تحت شجرةِ البرتقالِ:
الشمسُ ثمرةٌ سقطتْ بالخطأ
إلى أعلى

* * *

▪ عيناهُ قلبانِ أسْوَدَانِ
الذي ينظر إلى قوس قزح
ولا يأسره قلبُكِ

* * *

▪ كل أشلائهِ المنهوبة
أخفاها بعنايةٍ لصٌّ مرتعشٌ
اسْمُهُ الليلُ
إلا قرص الشمسِ
ذلك الذي سَطَا عليه
نهارٌ لا يخافُ

* * *





■ الشجرة التي حاولتْ
أن تستظلَّ بظلّها
خاصمَها الضوءُ

* * *

■ بخارُ الماءِ
الصاعدُ من البحيرة
هو بقية حديثِ الماءِ لكِ
أيتها التي تحوَّلت فجأة
من سمكةٍ إلى نجمةٍ

* * *

■ كراتُ نار.. أم كراتُ ثلج؟
هو لا يدري

ما لا ينساهُ أنها لَسَعَتْهُ..
فصارَ ساحرًا
يُجمّدُ الأنهارَ إذا سَقَتْهُ مَاءَها
ويشعلُ الأعشابَ إذا أهداها ظلّهُ

* * *

■ هذه العصافيرُ كلّها
تسكنُ صدرَهُ الخشبيَّ
فمتى سيصبحُ شجرة؟

* * *

■ من ذاكرتهِ
راحَ يرسمُ ملامحَها في الليل

من نافذتهِ
حَضَرَ الصباحُ قبل موعدهِ

* * *

■ لتكنْ أشعّةُ النجومِ خيوطًا
تتسلقها قلوبٌ هاربة من أقفاصٍ

قلبُه.. حين تُصَافِحينَهُ بغير قفّازٍ:
نجمةٌ حمراءُ تسبحُ في سماءٍ

* * *

■ كأنّ حياتها
في بقايا الصورِ القديمةِ
وكأنه مرآتُها المُستويةُ
يتهشّمان معًا كلما نَظَرَتْ إليهِ

* * *

■ الذي يحيطُكِ بحواسّهِ
من كل جانبٍ
يُشبه الليلَ
لكنْ لا تظني أنه هو

انظري كيف تجمّدَ الليل
وأنتِ نائمةٌ
وهو يسيلُ في مَسَامّكِ للصباحِ؟

قالت إنها سمعت صوتًا

وفاء العمير كاتبة سعودية

في نهار صيف عام ١٩٧٢م، كنتُ بعمر ثماني سنوات أجلسُ في منزل جيراننا، عندما قالت أمهم: إنها تسمع صوتًا يناديها من داخل خزانة الملابس، في غرفتها الطينية الواطئة. امرأة ستينية -كما ترون- عجوز. لا أذكر أنها تكلّمت معي النهارات الطويلة التي كنتُ أقضيها عندهم ولا كلمة واحدة منها لي. فقط نظرات باهتة، فيها لعنة انكسار، تخفي شعرها الأحمر المُحنَّى تحت غطاء أسود بالٍ. لم يناقشها أحد في هذا الادعاء، على حد علمي، وربما فعلوا. قد يكونون اعترضوا عليها ووصموها بالجنون، لم يقل لي أحد شيئًا، كان من الغرابة أن تظلَّ تسمع صوتًا يناديها باسمها كلّما فتحتْ باب الخزانة، مما جعل بنتيها تجفلان وتبتعدان عن الخزانة عندما كانتا تقومان بدوريتهما في تنظيف غرفتها، فكانت تتكفل هي بترتيب ثيابها، حيث لم يكن يُعرَف ما إذا كانت تتجاهل النداء الذي تسمعه أو تُلبّيه، لم يكن معروفًا أيضًا عدد المرات الذي تسمع فيه النداء، وما الحوار الذي يدور بينها وبين ذلك الشبح الذي يتجشم عناء هذا العمل والذي على ما يبدو كان عملًا دائمًا.

كانت البنت الكبرى «سهام»، عمرها ستة عشر عامًا، طويلة نحيلة، ينقصها الجمال، لا تتعلّم، وتجلس في البيت، تقضي وقتها في الأعمال المنزلية وفي قراءة كتب ومجلات هزلية. البنت الثانية «شيخة» صديقتي، لها بشرة شاحبة، وخصلات شعر حمراء خشنة ترتفع على هامة رأسها مثل جبل صغير، اعتدتُ أن أذهب إلى بيتهم لنخرج معًا ونلعب في الحارة.

بيتنا كان أقلَّ حظًّا من بيتهم، جدران غرفهم وأسقفها قوية، غير مُهددة بالسقوط على رؤوسهم وهم نائمون، على خلاف بيتنا، فثمّة غرفتان فيه لا تُستعملان، سقفهما يمكن أن يهبط في أي وقت، وإحدى الغرفتين كانت مثل مخزن مهجور، فيه كل شيء لا نحتاج إليه. فكّرتُ في بعض الأحيان أن أدخل الغرفة وأستكشف ما فيها، لكنّي حين كنت أرى آثار زحف الحيّات على التراب الناعم فوق الأرضية أرتعد وأغيّر رأيي، مكتفية بالنظر إلى الداخل وأنا واقفة على العتبة. لم أرَ عندهم أفاعيَ كما عندنا، في أحد الأيام كنتُ أستحم، وشاهدتُ أفعى كبيرةً ملتفةً على المسمار الضخم البارز في الحائط الذي نعلّق عليه ثيابنا، ارتديتُ ثيابي ببطء حتى لا أثير فزع الأفعى ثم فتحت الباب وخرجت أصرخ، عندما جاء أبي ليقتلها كانت قد هربت.

ثمّة أفعى أخرى تزحف كل ليلة بجانب رؤوسنا ونحن نيام على الأرض في سطح منزلنا، نرى آثار زحفها في كل صباح، لم تؤذنا، كأنما كانت صديقة لنا، أو واحدة من أفراد العائلة.

في يوم صيفي حارّ أرادت أمي أن تأخذ بعض الرز من كيس كبير موضوع في «حوش» جانبي، وحملتْ في قبضتها مع الرز أفعى كبيرة نائمة داخل الكيس، قتلتها أمي على الفور، عندما عرف خالي قال مازحًا: لماذا قتلتها؟ كانت قد بدأت تكبر وتخرج لسانها !

ظلّت أمي تقصّ علينا طوال سنوات عن مثل هذه الأمور، قالت لي شيئًا لا يمكن أن يُصدق: إنها وجدت عقربًا ميتًا في قِماطي وأنا طفلة، ومن المثير للاستغراب أن العقرب لم يقرصني.

كنت أنا وشيخة نلعب مع بنات الجيران، ونتجنب البنات الكبار اللواتي كن يجلسن على عتبات بيوتهن، يتفرجن على الرائح والغادي. لم نكن نبتعد عن الحارة التي كان حجمها محدودًا، والتي لا يُسمَح لغريب أن يدخل إليها فكأنها منزلنا الجماعي، أذكرُ من تلك الألعاب أننا كنا نحفر حفرة صغيرة في الأرض، وكلُّ واحدة ترمي في داخل الحفرة اثنتين من كرات البلي، فإذا سقطتا كلتاهما داخل الحفرة تخسر اللاعبة، وإذا بقيت واحدة وخرجت الأخرى ربحتْ وصار من حقها أن تحصل على باقي كرات البلي المتجمعة في الحفرة، كان هذا مسلّيًا جدًّا، والوقت يمضي دون أن نشعر به.

كنا نذهب إلى بيوتنا حين يحين موعد وجبة الغداء، نأكل ونطالع التلفزيون الذي كان بالأبيض والأسود، نشاهد فِلْم «العمالقة» وكان في ذلك الوقت من الأفلام المشوقة.

في فترة العصر كنتُ أختصر المسافة وأذهب إلى بيت شيخة عبر جدار متهدم في سطح منزلنا، أنزلُ إلى الحوش عبر الدرج الطيني المتكسر، وأبحث عنها في الغرف، أحيانًا أجدها تنظف مكان البقرة، تكنس مخلفاتها، وأمها تصيح عليها من مكانها الذي تجلس فيه حيث الحصيرة ونتف شعرها المجعد ظاهره بسبب انحسار غطاء الرأس، تقول لها أن تنتهي بسرعة كي لا تضايق البقرة أكثر من ذلك، وأنا أجلس على الدكة المرتفعة، أراقبها وهي تعمل. في إحدى المرات نشب بيننا شجار لا أذكر الآن سببه، فرفضتْ أن أحضر حفل زواج أخيها الذي كان سيُقام في بيتهم، قالت إذا حضرتِ ضربتك، خفتُ وبقيتُ في المنزل. أهلي ذهبوا إلى العرس، وبقيتُ وحدي في البيت، كنتُ أسمع أصوات الغناء، إذ لا يفصل بيتنا عن بيتهم سوى الجدار الذي سحب أبي مرّة من شقّ فيه ذيل أفعى ضخمة، لكنه في النهاية تركها؛ لأن أمي خافت عليه، وظلّت تصرخ فيه أن يدعها. صعدتُ إلى السطح، ومن خلال الجدار المتهدم كنتُ أتفرّج على الحفل. في اليوم التالي تصالحنا ولم نتحدث في الأمر مطلقًا.



لماذا يا هيلين؟!

نجاة علي شاعرة مصرية

كيف تغيبين فجأة
هكذا يا هيلين
دون أن تخبريني
ألم أكن غريمتَك الطيبة
التي كتبتْ فيك قصيدة
ذات يوم؟!
صوتك هنا يلف معي الجدران
كيف استقبلتُ نبأ رحيلك
وحدي بكل هذا الحياد
هو أمر لا يليقُ بك
كغريمة عذبتني طويلًا
أحاول أن أتخيل
كيف غطوا جسدك النحيل
وكيف تحملت الملائكة
منظر عينيك الحزينتين
وهم يصعدون بك
مسرعين إلى السماء.

دائرة

بلال قايد عمر شاعر يمني

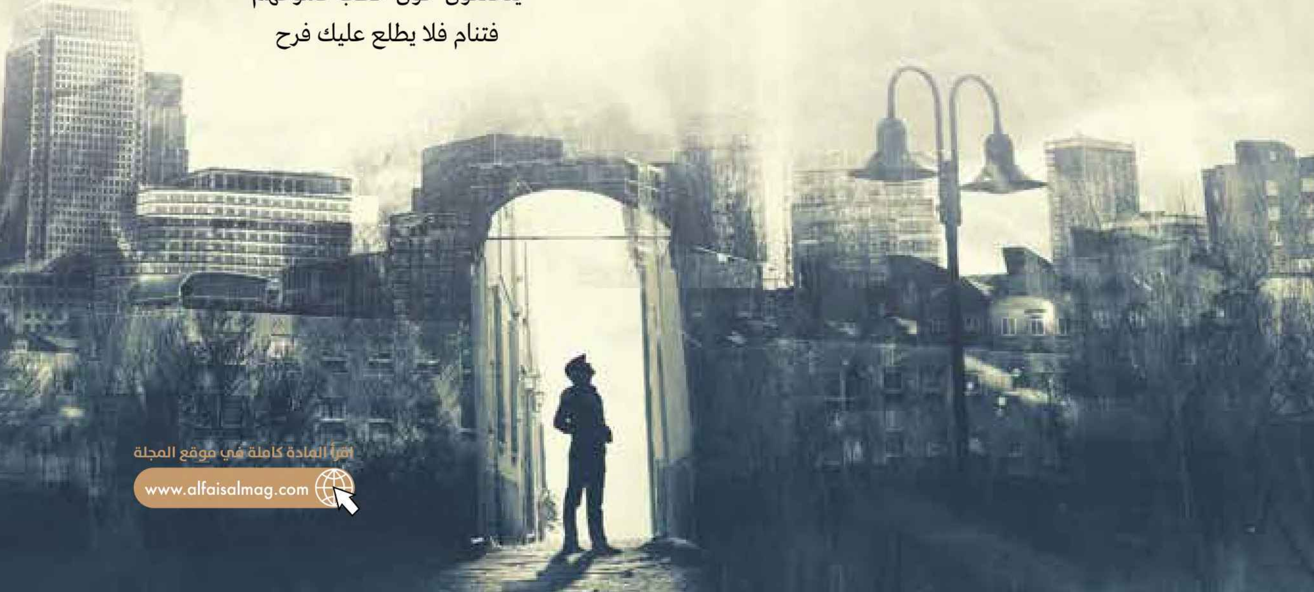
تصحو صباح الجمعة
والمدينة في موتٍ سريري
دعايات تلهث خلفك كتسونامي، تقتحمك
الأناشيد، الزوامل تتقاسم خلاياك الصامتة
الأرواح المختبئة خلف إسمنت الجُبن
تغادر باحثةً عن ملاذ.
فلا تبالي بكل هذا الفراغ داخلك
وجثث الكلام الساقطة عليك.
تبحث عن قيمة أرز وبطاطس وطحين
وقليل من الموسيقا والاقتباسات
فلا تجد إلا الكثير من الهراء.
ودخان سيجارة يلوذ بالخلاص
يرحل عنك حتى ظِلك.

يحدث أن تصحو يوم سبتٍ
والسماء تبحث عن قوس قزح
الأرض نَهمةٌ للرماد
و الجثث ملقاة خلف ضلوعك
وموت يتربص بما تبقى منك.
وزقزقات نبضك تغادر دون رزقها،
تصاب بالخيبة كلما مرت على رأسك
فترحل خيباتك لليوم التالي

فيحدث في يوم الأحد
أن يكون يومك أضيق من صبرك
أن تزيد الشوارع تمددًا دون إستراتيجية
أن ترى الصحراء متاهة من الميكرفونات
تتشاجر مع العائلة
يسجل اسمك في طابور المفقودين
وحين يبحثون عنك لا يجدون إلا شذراتٍ كتبتها
منذ أن صرت مقتولًا

يحدث يوم الإثنين
أن ترسمك تجاعيد الشحاتين ونظرات أياديهم
أن يحُزنك ماراثون الباعة المتجولين
أن تتعثر بأجسادٍ خاوية
وأمعاء يعصرها الجوع
وأن تنتظر جبريل في زاوية الإشارة
ولا يأتيك.

تنتظر في الثلاثاء
أن يختفي اليقين
يندثر الضوء
وتخنق الضوضاءُ الموسيقا.
فتداهمك طوابير من الضائعين
يتحلقون حول حطب ضلوعهم
فتنام فلا يطلع عليك فرح





سوسن جميل حسن
كاتبة سورية

غواية الكرسيّ

كنّا صغارًا نختلق دائمًا ما يسلّينا ويفرحنا بروح جماعية عالية ولهفة دائمة التوهج إلى اللعب، كان لدينا مساحة كبيرة للحلم ولم نكن نملك أجهزة فائقة الذكاء أو ذكية، حتى التلفزيون الذي دخل حياتنا ولم يغتصب أحلامنا دفعة واحدة، كان كسحر انسلّ من كيس ساحر في الغيب وتربّع في أفضل مكان في البيوت ليأسر قلوب الكبار والصغار، ننتظره بلهفة عندما كان البث على دفعتين بالأبيض والأسود.

كان كثير من الألعاب التي نلعبها على علاقة مع الكرسي، لعبة «كرسي كراسي» مثلًا التي كانت تقوم فيها فتاتان، يعني أربع أيدٍ تتشابك وتقبض كلّ يدٍ على ساعد اليد الأخرى لتشكّل الأيادي الأربع مربّعًا يشبه مقعد الكرسي، ثم نُجلس واحدة من المجموعة عليها ونرفعها وندور بها ونحن نغني لها كرسي كراسي عمّي جراسي جاب الطرحة حطّا ع راسي.. إلخ، وسط هرج ومرح يلقينا في موجة فرح عارمة. أمّا لعبة الكراسي الموسيقية فكنّا نلعبها وكأنها صُممت لأجلنا ولم نكن نعرف أنها عالمية ويوجد أطفال آخرون في بقاع الأرض المترامية يلعبونها، إلّا متأخرين، وكان الحماس يتملّكنا جميعًا لنفوز بالكرسي وسط تزاحم ومنافسة حاميئن.

وأمّا اللعبة الأكثر صرامة وجدّية، وكانت تتسلّل رهبتها إلينا معزّزة الخوف الذي كانت أسرنا تباشر زرعه في نفوسنا باكرًا لتشاركها المدرسة فيما بعد تلك الرسالة القيّمة من أجل تربيتنا وتأهيلنا لنكون طيّعين مستقبلًا، ثم الشارع والجامعة والوظيفة وغيرها، فكانت لعبة كرسي الاعتراف، لم نكن قد سمعنا بفِلْم كرسي الاعتراف ليوسف وهبي، ولم تكن قد تكونت لدينا خبرة السينما بعد، كذلك لم تكن رواية كرسي الاعتراف للسعودي عبدالله الشاوي قد ظهرت، كنّا نُجلس الواحد/ة منّا إلى كرسي ونصنع جوًّا يليق بمهابة الموقف ونجعل الجالس/ة على الكرسي يعترف أو تعترف بكل الارتكابات، ولم تكن تنقصنا الحيل الطفولية الماكرة لأن نوجّه تفكير المتهم مسبقًا بالنسبة لنا إلى الساحة التي نريد، كان بعض منّا يبكي وهو يعترف بتلك الخطايا الصغيرة التي ارتكبها، ككذبة بيضاء مثلًا، ثم نعاود الكرّة على البقية فلا يبقى بيننا من على رأسه/ا خيمة أو غطاء إذ نصبح مكشوفين بعضنا أمام بعض، حتى تلك اللعبة التي يصدر فيها فرد من بيننا الأوامر، وكنّا نسمّيها قال المعلّم، كانت تتطلّب أن يجلس الموكل إليه مهمة إصدار الأوامر أن يجلس على كرسي ثم يصدر أوامره الاستبدادية علينا بطريقة عكسية.

كان الانطباع الذي ترسّخ في وجداني منذ ذلك الحين أن الكرسي شيء فردي، أو بمعنى آخر لا يمكن لاثنين أن يجلسا عليه، بالرغم من أننا فعلناها صغارًا عندما كانت الأمكنة أقل من عدد الموجودين، وجلسنا في أحضان ذوينا أيضًا إنما على كرسي واحد فقط، لكنه في الوقت ذاته هو شأن شخصي وفردي في ظرف مؤقت مرصود لوقت اللعب فقط، فما إن تنتهي اللعبة حتى يعود الكرسي إلى شأنه كموضوع عام، لنا جميعًا حق استخدامه بالتشارك مع البقية.

كان في بيتنا كراسيّ، كغيري من رفيقات الطفولة، معظمها من الخيزران، وعندما دخلت المدرسة كان كرسيّ المعلمة في الصف من الخيزران وكان له مهابة في نفوسنا فلا نجرؤ على الاقتراب منه حتى قبل دخول المعلمة، وكان يلفتني أن كل تلك الكراسي من الخيزران التي رأيتها في تلك الفترة تتوزع على ثلاثة أشكال؛ مقعد مشغول بطريقة جميلة تمنحه شكل الدانتيل المخرم ومسند للظهر يميز كل نموذج من غيره. لم يكن في بيتنا حينها غرفة طعام متكاملة،

كان لدينا طاولة وحولها كراسيّ من الخيزران، وإذ تدلّل أمي الكراسيّ أو الضيوف الذين سيجلسون عليها كانت تضع عليها طراريح قطنية في البداية ثم تحوّلت إلى إسفنجية.

لكن ما كان يبهجني أكثر هي الكراسي التي أسرع للجلوس عليها بمجرّد وصولنا إلى الضيعة لزيارة جدّتي وجدّي، أوّل من كنت ألمح بمجرد اقترابنا من بيتهما هو جدّي الجالس أمام البيت على مصطبة واسعة فوق كرسيّ منها، كرسيّ من القش المجدول على مقعدها، ومسندها عبارة عن عوارض خشبية بين قائمتين تتماديان إلى الأسفل لتشكّلا خلفية الكرسيّ. كنت مغرمة بهذه الكراسيّ، وبتلك التي تبدو كبناتها، الكراسيّ المنخفضة بلا مسند مصنوعة من القش أيضًا.

رهبة وحيرة

صار أمر الكرسي يشغلني بعد أن كان في محيطي الصغير يومها له شكلان فقط شائعان في المدينة، في البيوت وفي المقاهي والمطاعم وفي المدارس وكل الأمكنة، كرسيّ الخيزران وكرسيّ القش، مما تطلب وجود حرفة تقوم على إصلاح العيوب التي يحدثها الزمن، فلطالما أحضرت الكراسيّ المعطوبة إلى الحِرفيّ ليشدّها، هكذا كانوا يقولون «يشدّ الكراسي» أو ليلف عليها حبال القش بدلًا من التالف منها، لكنّ أمر الكرسيّ حيّرني وولّد رهبة في نفسي في المرّة الأولى التي سمعت فيها آية الكرسي، وقد كان اسمها يتردّد أمامي كثيرًا على ألسنة الكبار، عندما يكون الشخص مصابًا بالرعبة تحديدًا، يقولون له: اقرأ آية الكرسي، وعندما تلتها المعلمة علينا في المدرسة الابتدائية انتابتني رجفة وكبر السؤال في رأسي الطفولي، بالأخص عندما تلت ﴿وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ ۖ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا ۚ وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ﴾، فأعجز عن تصوّر شكل الكرسيّ الذي يتسع السماوات والأرض، لم يكن عقلي الطفولي يستوعب معنى المجاز حينها، لكن صورة غامضة ترتسم في خَلَدِي تأخذ شكل كرسيّ عملاق لا أستطيع تلمّس حدوده لكنني جالسة عليه مع المخلوقات كلّها فيتحوّل الشعور بالرهبة إلى نوع من الاطمئنان الملتبس مثل يقين عليّ الإيمان به كمسلمة لا تقبل السؤال.

كبرت وصار الكرسيّ يتغير، وصارت أشكاله تتعدّد، وصرت أسمع توصيفات متنوعة له، كرسيّ المكتب، كرسيّ دوّار، كرسيّ سفرة، كرسيّ البلكون، كرسيّ أطفال، ...

> **راح الكرسيّ يحتلّني من جديد إنما بأسئلة أخرى. كرسيّ الطالب، كرسيّ الأستاذ، كرسيّ البابوية، الكرسيّ الرسولي، الكرسيّ الرئاسي، وغيرها. لكن أكثر ما أثار فضولي وتفاعل في نفسي كان الكرسيّ الكهربائي، الكرسيّ الألماني، وكرسيّ الرئاسة**



إلخ. وصرت ألتفت إلى هذه الأنماط من الكراسيّ التي تتغيّر من شكل إلى آخر ومن مادة إلى أخرى، لم يعد الخشب وحده مرصودًا للكراسي، صار هناك الحديد والكروم وكثير من اللدائن يتحالف معها الجلد أو المخمل أو بعض أنواع القماش الفاخر، ومنها تلك المطعّمة بالصدف المشغولة بأيدي مَهَرة الشام وحرفيّيها الفنانين، لكن أكثر ما كان يستفزني تلك البلاستيكية التي غزت حياتنا وتمادت على بيئتنا، ولم يعد الأمر يتطلّب الانتظار بعد أن يوصّى النجار على تفصيلها إلى أن يأتي دور المشتري، صارت الكراسيّ تعرض في صالات متخصصة بالأثاث الجاهز، منها ما هو مخصّص للمكاتب ومنها للبيوت ومنها للمتنزهات أو الحدائق والشواطئ، صار كل شيء معروضًا بغزارة مربكة، وصرنا أسرى النموذج الذي يصمّمه المتخصصون ويطرحون علينا قيمًا جماليّة تحاصر خيالنا ولم نعد قادرين على ابتكار نماذجنا الخاصة، في كل شيء.

قبل أن أتحرّر من موضوع الكرسيّ كوسيلة استعمالية، أثار مخيّلتي كرسيّ غوّار الطوشة الذي كان يعرض في أواخر ستينيات القرن الماضي، بلهاثه الدائم خلف الكرسيّ الذي يحوي في مقعده المنجّد الكنز الذي خبأته فيه جدّته، لم أكن قد سمعت برواية «الكراسيّ الاثنا عشر» للكاتبين السوفييتيّيْنِ إيلف وبتروف حينها، لكن الكرسيّ في المسلسل أثار اهتمامي وأنا الطفلة حينها، فأخذت أرسم أشكالًا للكرسيّ على أوراق دفاتري، لأكتشف أن كرسيّ الخيزران وكرسيّ القش وحدهما يتكرّران في رسوماتي، مثلما لو كانا النموذج الأمثل بأبسط حالاته وبكامل طاقته الجمالية الكامنة.



الحروفية.. الاشتغال بآليات مختلفة وطرح مفهوميّ جديد

جوليان بريتون نموذجًا

شكري عزيز باحث تونسي

يُعَدّ الحَرْفُ العربيّ نسقًا تكوينيًا جماليًا متموضعًا في مدلوله وشكله، وإن هذه الصيغة في البروز بين التعيين في المعنى والدلالة وبين الظهور الشكلي، تُعَدّ من مقومات تطور وتنوع أشكال الكتابة للحرف العربي في حد ذاته، التي يمكن إرجاعها إلى البحث عن مكنون جماليات الحَرْف ورمزيته، وأغراضه، وتأثير ثقافة أو ثقافات في منهج تطور الحرف، فتتوسع دائرة حضوره ليأخذ خصوصية المكان والزمان.

إن تنوع الخطوط، كالخط الديواني، النسخي، القيرواني، الكوفي... إلخ، من دلائل ثراء الثقافة العربية الإسلامية، لتتنوع التشكيلات الحروفية عبر انغماس الفنان في مدلول الحَرْف في حد ذاته كبنية وكشكل، ومنه إلى التوليد في معناه الشامل. وهو ما يمكن التعبير عنه بولادة وظهور الحروفية العربية من آلية كتابة الحرف وتعبيراته إلى تعبيرية التشكيل بالحرف، وهو ما جعل من هذا الأخير رمزًا تشكيليًّا اختلفت مقارباته وتعييناته بحسب مقاربة وتعبيرية الفنان في حد ذاته، ليتأكد بروز وتموقع الحرف العربي في البناء الحروفي كفنٍّ من الفنون الإسلامية.

يُعَدّ تعدد إشكالات بحث الفنان العربي والمسلم في توظيف بنية الحرف في العمل الفني سواء في مجال التصوير أو النحت، من المقومات التي يمنحها امتزاج بنية الحرف في حد ذاته بنوع من الروحانية التي تقبل بمستويات ومقاربات مختلفة حسب توجه كل فنان.

إن هذه التمظهرات الروحانية في الخط شكلًا وممارسةً، يمكن أن تعطي صفة اللامتناهي في التجربة الحروفية بحيث «تصبح كل مظاهر الفن الإسلامي هي تعبيرًا عن اللانهائي كقيمة جمالية في الفن وقيمة من القيم الكونية الكبرى، وتصبح كل مظاهر الجمال في الفن الإسلامي في كل الخامات والأشكال وعلى كل المنتجات هي تذكيرًا بالمعنى القيمي نفسه نحو الوعي باللانهاية». فبالسياق نفسه تحمل الحروفية كتيار فني، إلى الموازنة الكمية والنوعية، لتنفتح على طرائق ووسائط فنية معاصرة يمكن لها أن تسهم في تطوير التجربة الحروفية، وتنفتح بدورها على جدليات جمالية وفلسفية تعطيها مجالًا أوسع للقراءة والتقبل فالفهم والتأويل.

إن تبدل آليات التعبير بالحرف ضمن منهج الانفتاح على وسائط فنية معاصرة، يمكن أن تمنحه بُعدًا رمزيًّا جديدًا، وتخرجه من إطاره الضيق والمعهود، ليفتح سجالًا متجددًا عبر تضمين مفاهيم تشكيلية تكسبه صفة التجدد والانفتاح. إن محاولة تقفي بواطن التعبير والإبداع في التجربة الحروفية عبر تغير آليات التشكيل، تتوجه إلى تحديد أهمية تدخل وحضور الوسائط الفنية، وبخاصة التكنولوجية أو الرقمية كوسائط معاصرة، ومدى منحِها الفنانَ رؤًى تشكيليةً وتعبيريةً جديدةً، يمكن أن تحمل بدلالات ومعانٍ تحطم حدود الأطر المادية المعهودة للأثر الفنيّ.

تجربة جوليان بريتون، وإن كانت في ظاهرها ممارسة تقنية ضوئية لتركيبات حروفية عربية ممزوج بعضها بحروف غربية، كنوع من الهِجَان بين الثقافات واللغات؛ لتصبح في رمزيتها كلغة كونية، إلا أنها ممارسة محملة بالمعاني والدلالات الفكرية والفلسفية والجمالية

من هذا الإطار يمكن استحضار تجربة المصور الفوتوغرافي الفرنسي، جوليان بريتون، الذي اعتمد في تجربته الحروفية على تقنية التصوير الفوتوغرافي، واعتمد الحرف العربي في تكوينات وتركيبات حروفية عبر عنصر الحركة وتسجيلها بالضوء. هذه التجربة التي يمكن أن تتفرع في قراءتها إلى عنصرين؛ عنصر يهتم بدراسة الأبعاد التقنية في عملية التشكيل الحروفي بما في ذلك الوسائط المعتمدة، وعنصر يهتم بالمفاهيم والطرح التشكيلي الذي يمكن أن ينعكس في هذه التجربة لقيامها وانفتاحها على جملة من المفاهيم منها الأدائية، وجدلية البناء والتشكيل عبر الحركة ومشهدية الظهور والمعاينة البصرية، ومنها إلى انفتاح القراءة على المكان وفي الزمان.

قيمة ضوئية متحركة

إن تجربة جوليان بريتون، في اعتماده مبدأ التشكيل الحروفي في الفضاء المفتوح، عبر عنصر الحركة، الذي يُعَدُّ تجربة أدائية زمنية، إنما تتفاعل وتبرز تكويناتها ونتائجها من خلال عنصر تسجيل الكتابة في شكلها وبنيتها الحركية عبر آلية التصوير الفوتوغرافي، وهو يعد تسجيلًا لقيمة ضوئية متحركة ومتنقلة في الفضاء لترسم أبعادها وملامحها وشكلها بالضوء كوسيط، وبعدسة آلة التصوير الفوتوغرافي كتسجيل وإبراز لنتاج هذه الحركة داخل الفضاء.

إن هذا التعامل مع رمزية الحضور الضوئي والحركي داخل الفضاء، إنما هو كمسار بنائي تتأسس عبره تشكلات اللامرئي من خلال التسجيل اللحظوي للفعل عبر التصوير الفوتوغرافي «إذ تسجل ما تمت رؤيته، فالصورة الفوتوغرافية تستند دائمًا بطبيعتها أصلًا إلى ما لم تتم رؤيته، إنها تعزل فترة زمنية مأخوذة في ديمومتها وتحافظ عليها».

فهذه التجربة الأدائية الحروفية، التي تتنصل من المحمل المادي، ومن الأدوات المعهودة في الممارسة التشكيلية كالريشة والأصباغ وغيرها من الأدوات والمواد، إنما تطرح جدالًا تشكيليًّا وجماليًّا جديدًا؛ ليصبح الفضاء في أبعاده الفيزيائية هو محمل الأثر الفني، ولتصبح الحركة ضمن أدائية الفنان هي مكون ومنتج للأثر برقابة ومتابعة ذهنية وعقلية تحدد أبعاد الحرف وتراكيبه ضمن قراءة محسوسة من الداخل نحو الخارج.

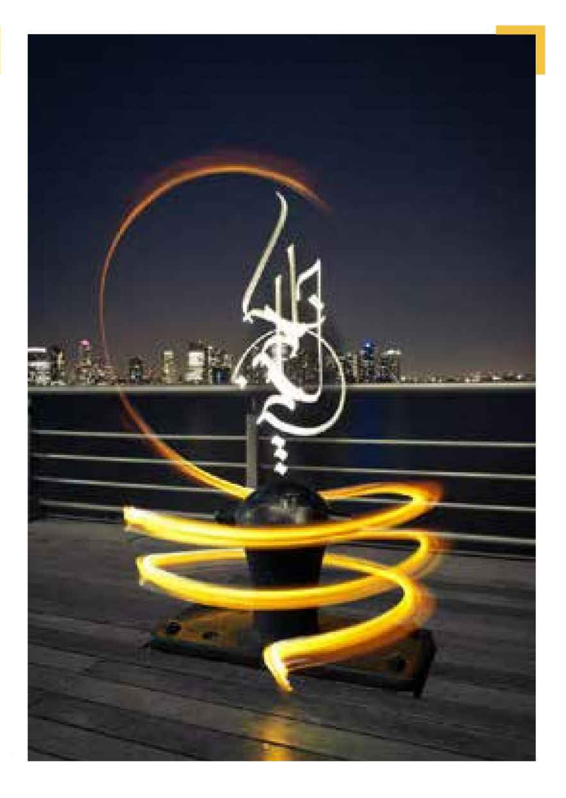
وإن تدخل عنصر التصوير الفوتوغرافي، كمستقطب ضوئي، يمكن عدّه المحمل الثاني للأثر الفني وكعنصر تسجيل وباثّ للتجربة في نتاجها التركيبي الحروفي، وبها تبرز ملامح وهيئة المسار الحركي داخل الفضاء. ومن هذا الإطار تبرز قيمة المواءمة والسجال بين التكوينات الحروفية والفضاء الذي ترتسم فيه، كخطاب وتفاعل ثنائي مباشر، يثير في الوقت نفسه تفصيلات المكان ومكوناته، وكذلك في تموضع التكوينات الحروفية عليه، بتأسيس خطاب بصري محمول بتقنية التصوير الفوتوغرافي وتسجيلات حدوثية الفعل الإنشائي.

إن التركيبات الحروفية الضوئية التي أنشأها جوليان بريتون، قد اتخذت من الحرف العربي وخصوصياته محور نشوء هيئتها، ومن انسيابية حركة الجسد داخل الفضاء تأثيثًا لأبعاد الأثر الفني، ليكون محملًا بأبعاد زمانية مكانية، فيستحوذ عليها الحرف ويتشكل بها بصريًّا، فيكون بذلك تضمين لقسم من أقسام الجمال المحسوس، كما أورده أبو حامد الغزالي في قوله: «الجمال المرئي في المدركات المنظورة، ويستتبعه تذوق للذة بصرية من خلال العين والنظر». وهو ما يمكن التعبير عنه بالجدال الذي تمنحه هذه الممارسة بين المقاربة الحسية للتكوينات الحروفية، بما هي تكوينات حركية إيحائية وغير مادية وملموسة كتشبيه بحركات الإشارة، وبين بروزها العينيّ الذي تحققه المعاينة التقنية لمسار الإنشاء والتجربة الفردية، من خلال تقنية التصوير الفوتوغرافي التي تسجل هذا التحديد لمسار التجربة.

انفتاح على مفهوم الحرف

إن هذا التمشي في الممارسة الحروفية لجوليان، محور عملية يتأسس من مفهوم الصورة في عمومها كحمل لعدة دلائل ومنفتحة على التأويل الجامع للمتناقضات، لما يمكن أن تتصف به صُوَره المنتجة بانفتاح على مفهوم الحرف، الشكل، المادة والفضاء، كمحاور للتشكيل عبر خلق جدال بينهم، لتبرز ملامحها في الشكل العام للأثر الفني المنتج، «فالشكل هو الصياغة الأساسية للجسم والمادة، بينما







الهيئة هي المفهوم العام للشكل يمثل نفسه، ولا يمكن لأي عمل فني أن يبرز ما لم تكن هناك ملامح وتفاصيل تشريحية قائمة للشكل، فالشكل واسطة نقل أو اتصال».

إن تجربة جوليان بريتون، وإن كانت في ظاهرها ممارسة تقنية ضوئية لتركيبات حروفية عربية ممزوج بعضها بحروف غربية، كنوع من الهِجَان بين الثقافات واللغات؛ لتصبح في رمزيتها كلغة كونية، إلا أنها ممارسة محملة بالمعاني والدلالات الفكرية والفلسفية والجمالية التي يمكن أن تقرأ خلف هذه التعيينات الظاهرية والبصرية لميلاد الأثر الفني، وخصوصًا في التعبير عن الحروفية والاشتغال عليها بآليات وطرح مفهومي جديد، يجاوز حدود الاشتغال على الحرف كتجريد أو غيره من المفاهيم الأخرى المعتمدة في العملية البنائية للعمل الحروفي.

فهذا الظهور أو التشكل للعمل الحروفي في تجربة بريتون يمكن عدُّه نسقًا تكوينيًّا حركيًّا عبر تعبيرات الجسد من خلال الرقص، وهو ما يمكن وصفه بالنشوء من الداخل إلى الخارج وتأسيس لخطاب رمزي دلالي في الفضاء.

من خلال أدائية جسد بريتون، تتوسع دائرة القراءة والمعاينة لهذا النشاط الحركي في رمزية وشكل بروزه، إلى معاينة آثار التصاهر مع إمكانات وخصوصية المكان، فيُضْحِي الأثـرُ الحروفيُّ البصريُّ وغير الملموس عنصرًا متفاعلًا مع مادية المكان في الزمان، وليتشكل بخصوصية الفضاء المفتوح كحامل للأثر الحروفي، وهو ما يحيل إلى التعبير عن منهج ودلائل التأثيث في الفضاء عينه، الذي يمزج بين المرئي الملموس واللامرئي المحسوس فيصيران كلاهما مرئيينِ محسوسينِ متجسدينِ وظاهرينِ في الصورة، حيث «تملك الصورة الكثير من الجاذبية، وذلك بانغراسها في المتخيل الرمزي والاجتماعي للكائن، فهي قد تكون علامة ودليلًا، غير أنهما علامة ودليل يحملان في مظهر دلالتهما في مظهرهما، حتى وهي تستحضر الغائب وتعاضده. لذا، فإذا كانت اللغة قادرة على صياغة المرئي واستحضار اللامرئي مفهوميًّا، فإن قدرة الصورة تكمن بالأساس في تحويل المرئي واللامرئي إلى كيان محسوس».

هذه الصور المنتجة للتجربة والممارسة الفنية، تحمل أبعاد المكان والزمان، وتحول اللامرئي مرئيًّا. فالحركة ونتاجها كأثر غير ملموس ماديًّا، ليصبح مرئيًّا محسوسًا عبر تسجيل حركة الضوء في الفضاء بالصورة، فيُضحي اللامرئي مرئيًّا واقعًا، هذا ما يحيل التعبير عن قيمة الصورة وإمكاناتها الدلالية، وقدرتها على استيعاب المكان والزمان بما يتخللهما من عناصر بنيوية هي أساس العمل ومحور العملية التشكيلية. وكما جاء في قول الدكتور مخلوف حميد: «قوة الصورة لا تكمن في تنوع تشكيلها اللغوي، وإنما في تعدد مستويات دلالتها، لقدرتها الفائقة على تجسيد وتمثيل (المرئي-الواقعي) و(الخيالي)، أي تجسيد الوهم والغياب». إنه المجال الذي تلعب فيه الصورة دورها المحوري في تضمين المعنى والدلالة في مفهومها الشامل، لتكون أداة كشف للواقع ومواطن بروزه وتشكله، وظهوره فيما يقابله من عجز أو حدود للعين من تعيين لهذا الأخير.



لؤي حمزة عباس
كاتب عراقي

الكاتب والكتابة والتجربة الإنسانية

تستعيد مارغريت دورا معنى أن نكتب مستجيبين، في كلِّ مرةٍ يتجدّد فيها فعل الكتابة، لنداء عميق، تُسهم الحياة بتعميق حضوره ومنحه من القدرة ما يحرّره من محدودية الأثر، لتكون الكتابةُ توجهًا لإنتاج الحياة والانشغال بها، واصطفاءً بليغًا لإشاراتها يملك أن يُحيل الإنسان لمساحات مضيئة شاسعة، أو يرتفع به للأزمان الأولى للذاكرة البشرية، فـ«أن أكون وحدي مع الكتاب الذي لم أكتبه بعد، هو أن أكون ما زلت في الإغفاءة الأولى للبشرية»؛ إذ تتآزر الموجودات لحظة الكتابة، في سبيل تحقيق مجهولية الكاتب، وملاعبة غيابه شبه الكامل، حيث لا تبدو في قلب عملية الكتابة ثمة حياة خاصة، مثل ذلك ما يدوّنه بول أوستر في «ثلاثية نيويورك»، راصدًا القدرة الاستحواذية للكتابة، فـ«الكتابة عمل انعزالي يستولي على حياتك. وبمعنى من المعاني فإنه ليس للكاتب حياة خاصة به، حتى حينما يكون هناك فإنه ليس هناك حقًّا».

إن ما يرصده أوستر هو ما تسعى مارغريت دورا إلى التقاطه والارتفاع به مضيئة من حياتها الخاصة جانبها القصيّ، ذلك الذي يتكشف بالعزلة مستعادًا على نحو بليغ. إنها تخلق في كلِّ مرّةٍ عزلتها منفصلةً عن كلِّ شيءٍ ومتوحدةً معه في آنٍ، فالعزلة هنا وجه فاعل من وجوه استعادة السؤال وتأمين الطرائق المثلى، والشخصية بوصف أدق، لاجتياز النفق. إن للعزلة والمجهولية معنًى مضاعفًا يمدّ، مثل مياه جوفية، تصوراتنا عن الكتابة بالحياة، ويوطد أفعالنا، فيكون بمقدورهما أن تحققا فاعليتهما في تأمين حضور الكاتب وتجديد وعيه، ومن ثم رفد قدرته على النظر إلى التجربة الإنسانية بتدفقها وحيوية عناصرها، فتكون العزلةُ بذلك رديفًا لمراقبة الأثر، والمجهوليةُ حضورًا، إنهما بمعنى ما، تنشدان معًا أهدافًا بعيدة تُضيء في قلب التجربة.

يقتضي تأمل سؤال العلاقة، وتلمّس مختلف وجوهه، توجّهًا مبدئيًّا لوعي العملية الكتابية نفسها، بوصفها وظيفةً أخرى تقترحها الحياة لمراقبة حركةٍ خفيةٍ فيها، ففي حال توجه الكتابة لإضاءة ما هو مضاء فعلًا، مرصود ومتعيّن، مكتشفٌ، بجملة أخرى، وممارس، تَعْمِدُ عبر فاعليةٍ خاصةٍ إلى خلقه من جديد، فمن مسافة فاصلة، عميقة وضيقة مثل نفق سريّ، تتشكل العلاقة القديمة بين متلازمين: الكتابة والواقع، إذ تملك هذه الثنائية، بما تقترحه وتديم من خلاله اقتراح حياتها، من تقنّعٍ ومراوغةٍ وانفلات أن تستحكم على نحو دائم بأفعالنا، طقوس كتابتنا -حيث لا طقوس تُستعاد دائمًا- مؤثِرة طرقًا لا نهائية، مرئية مرّةً ولا مرئية مرّات، للوصول إلى أهدافها، الممكنة منها والمستحيلة؛ إذ تكاد تكون الكتابة نفسها واحدةً من اجتراحات الممكن البشريّ لرصد ما يحيطه، وما يتفتق داخله من مستحيل.

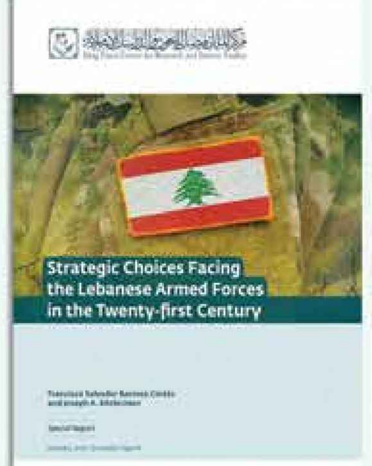
إنها الشكل الأصعب للمهمة، فما معنى أن يكون الأدب -حسب بارت- واقعيًّا قطعًا، من حيث إنه لا يتخذ إلا الواقع موضوعَ رغبةٍ، وهو، في الآن نفسه، دونما تناقض، ليس بالواقعي؛ لأنه يعتقد أن الرغبة في المستحيل أمر ممكن؟

إن استعادة سؤال العلاقة بين الكتابة والواقع ما زالت تمثل سمة من سمات العملية الإبداعية التي تتعدّى بقوة حضورها إمكانية الوقوف المجزوء على كلٍّ من طرفي العلاقة، في سبيل ملاحظة حيوية كلٍّ منهما في إثراء السؤال، وقدرتهما على استعادته خصائص النص وخصائص الواقع، إلى ما يحدّد تلك العلاقة من أثر منجز، عند كلّ مواجهة بينهما، قراءته لمستويات الفكر وآليات مواجهته وتلقيه للواقع والنص في وقت واحد. إن الفكر، بدوره، لا ينفصل عن الواقع أو النص ولا يتعالى عليهما في سبيل معاينة الواقعة الأدبية واستجلاء كوامنها، إنما يُقدم، عبر تعدّد وجوه تلك الواقعة وامتداد آفاقها، معالجاته لفاعلية العلاقة وحساسية مظاهرها.

اقرأ المادة كاملة في موقع المجلة
www.alfaisalmag.com

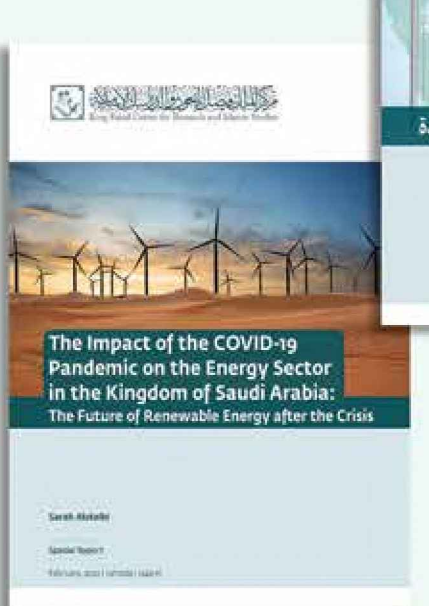

مركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية
King Faisal Center for Research and Islamic Studies


أحدث إصدارات إدارة البحوث


Strategic Choices Facing
the Lebanese Armed Forces
in the Twenty-first Century

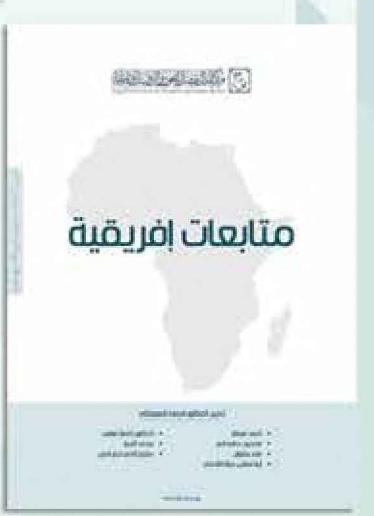

أرمينيا والسعودية:
دبلوماسية محتملة في علاقات دولية معقدة


قراءات
الضَّبّ:
في رسوم صخرية من تيماء
المملكة العربية السعودية


The Impact of the COVID-19
Pandemic on the Energy Sector
in the Kingdom of Saudi Arabia:
The Future of Renewable Energy after the Crisis
Special Report


Commentaries
What is Laïcité? A History of French
Understandings of Secularism vis-à-vis the
French Muslim Question


تعليقات
ما اللائكية؟ تاريخ الفهم الفرنسي للعلمانية
وعلاقتها بقضية المسلمين الفرنسيين


متابعات إفريقية

مؤسسة الملك فيصل الخيرية

King Faisal Foundation















ص. ب: ٣٥٢ الرياض: ١١٤١١ المملكة العربية السعودية هاتف: ٤٦٥٢٢٥٥(٩٦٦١١+) فاكس: ٤٦٥٦٥٢٤(٩٦٦١١ +)

P.O.Box 352 Riyadh 11411 Kingdom of Saudi Arabia Tel: (+966 11) 4652255 Fax: (+966 11) 4656524

www.kff.com